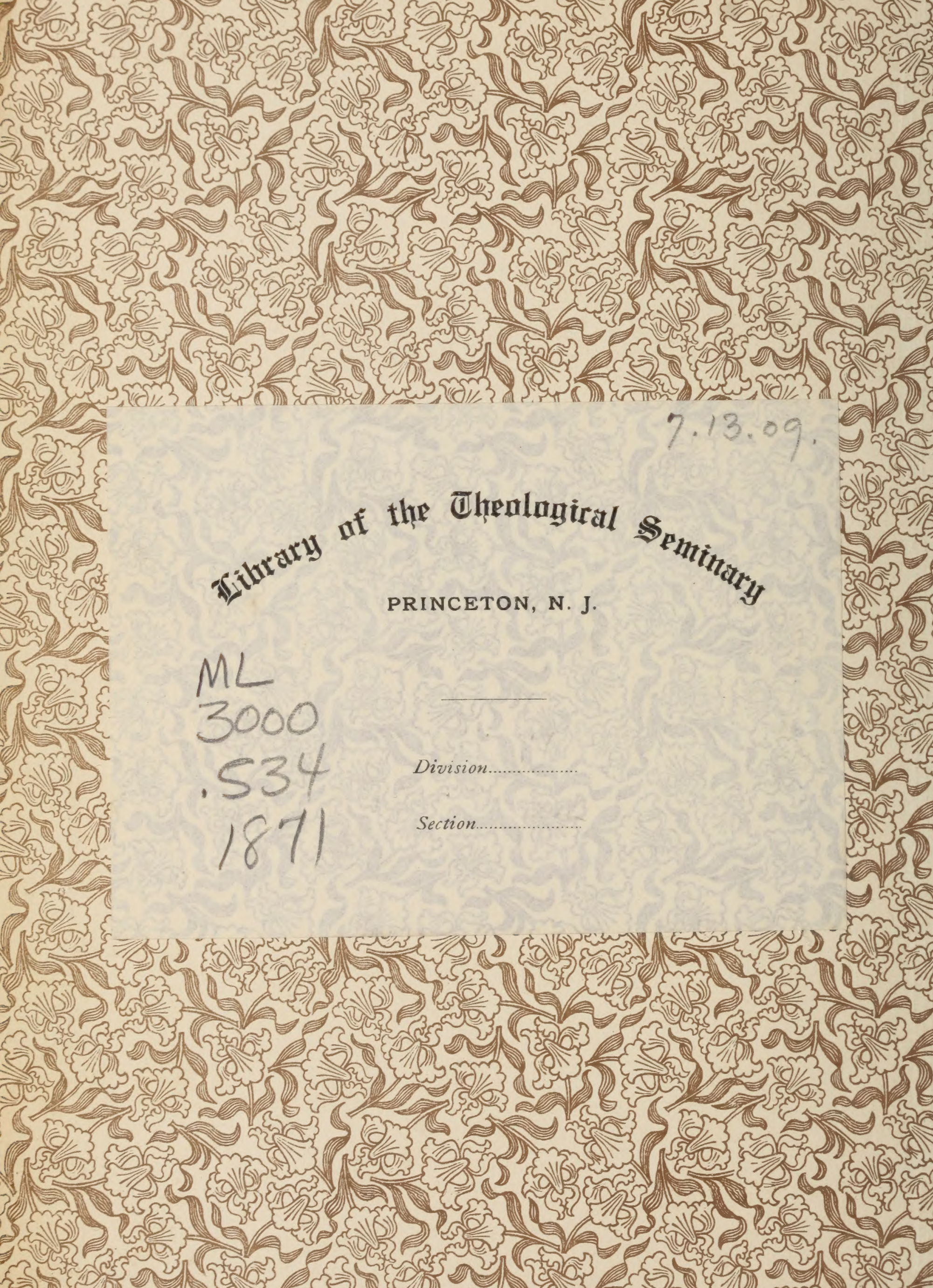
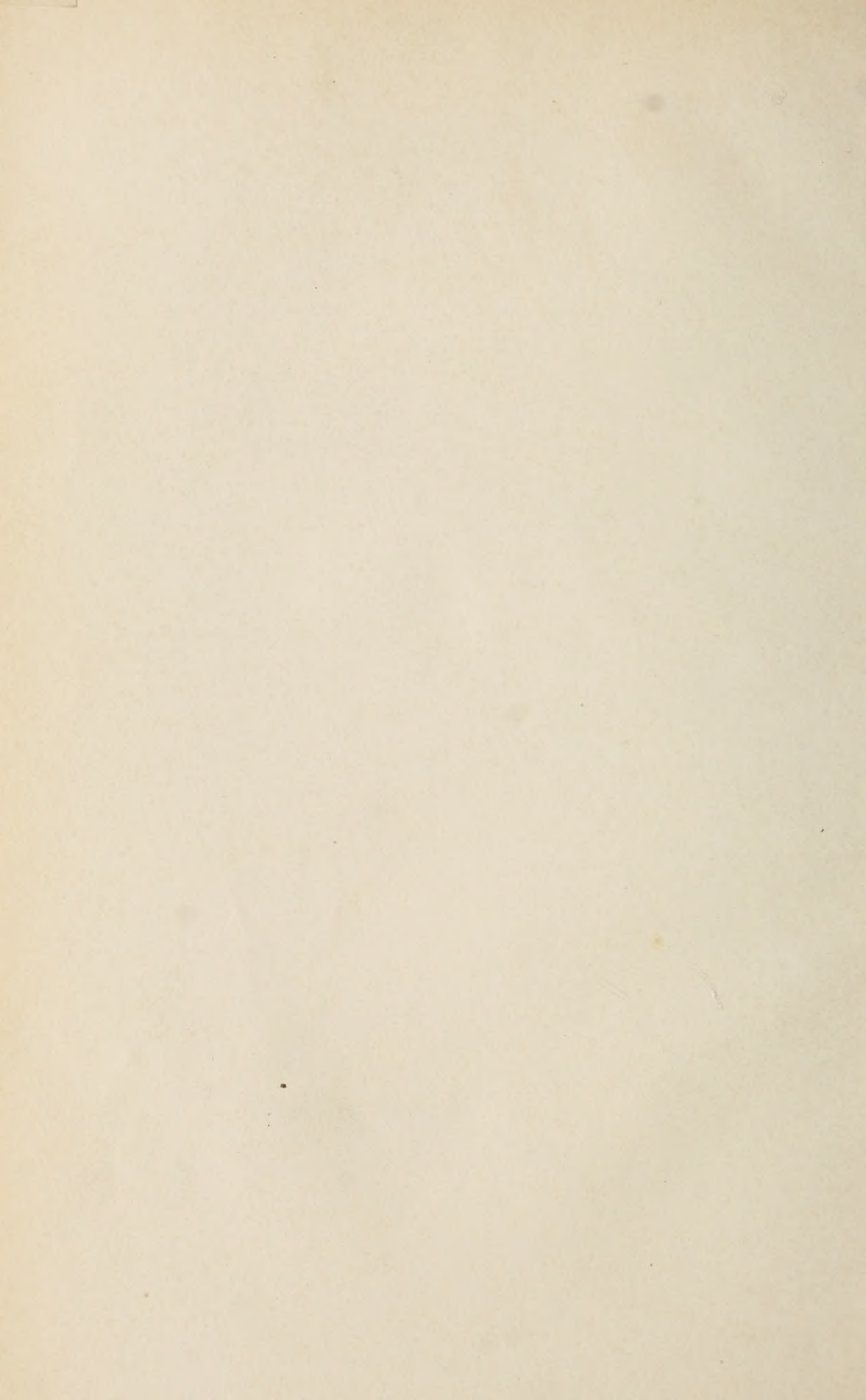








Geschichte der Kirchenmusik.

Zugleich

Grundlage zur vorurtheilslosen Beantwortung der Frage:

„Was ist echte Kirchenmusik“.

Bearbeitet

von

Raymund Schlecht,
königl. bayr. geistl. Rath und q. Schullehrerseminar - Inspector.



Regensburg,
Verlag von Alfred Coppenrath.
1871.



Vorwort.

Die Frage, deren Beantwortung ich mir in vorliegendem Werke zur Aufgabe setzte, ist in neuerer Zeit schon so oft in Brochuren und Zeitschriften besprochen worden, dass ein neuer Versuch auf diesem Gebiete wohl einer Rechtfertigung bedarf. Ich bin der Literatur dieses Gegenstandes fleissig und mit Interesse gefolgt, und habe viel Gutes und Treffendes, aber auch viel Einseitigkeit und Oberflächlichkeit gefunden.

Der Hauptgrund der verschiedenen Auffassung dieser doch so wichtigen Frage liegt in der subjektiven Anschauung über Musik überhaupt und speziell über Kirchenmusik, von welcher die betreffenden Autoren ausgehen, die aber eben nur ein Resultat der individuellen Eindrücke ist, welche sie aus ihren Studien und ihrer Umgebung in sich aufgenommen haben.

Nachdem ich mich seit vielen Jahren mit dem Studium der Musik und besonders der Kirchenmusik eingehend beschäftigte, so glaube ich mich berechtigt, ebenfalls mit einem Versuch zur Lösung dieser Frage: „Was ist echte Kirchenmusik", vor die Oeffentlichkeit zu treten und in demselben die Resultate meiner Forschung niederzulegen.

Ich gestehe gleich hier, dass in Folge der Richtung meiner Studien, die hauptsächlich dem gregorianischen Choral und den Werken der grossen Meister des 15. und 16. Jahrhunderts zugewendet waren, auch in mir eine Vorliebe für diese beiden Musikweisen sich bildete und ich dieser Neigung Rechnung tragend mich einfach für diese beiden aussprechen würde. Allein eben diese Vorliebe war zurückzudrängen, wollte ich nicht in den beklagten Fehler der Einseitigkeit und Subjektivität verfallen.

Ich sah wohl ein, dass diese Frage auf keinem anderen Wege eine allgemein giltige Lösung finden könne, als:

1) durch gründliches Eingehen in die Geschichte und Entwicklung der Kirchenmusik, so wie der Musik überhaupt, und
2) durch genaue und stete Berücksichtigung der gerade in dieser Frage entscheidenden Verordnungen der Kirche.

Auf diese Weise musste diese Schrift sich vor allem zu einer gedrängten Geschichte der Musik im Allgemeinen und einer ausführlicheren der Kirchenmusik gestalten. Natürlich konnte die weltliche Musik nur insoweit Berücksichtigung finden, als sie auf die Gestaltung der Kirchenmusik Einfluss übte.

Hier hielt ich mich an die vorzüglicheren Autoren dieses Faches, namentlich an die Geschichte der Musik von *August Wilhelm 'Abros*; das Handbuch der Musikgeschichte von *Arrey von Dommer; Karl von Winterfeld's* Gabrieli und sein Zeitalter, so wie dessen grosses Werk: „Der evangelische Kirchengesang“; *Friedr. Chrysanders* Jahrbücher für musikalische Wissenschaft und *Fetis* „Biographie universelle des Musiciens“.

Hier nahm ich die Angaben grossentheils wie ich sie fand. Wenn ich diese Autoren nicht bei jeder Stelle zitirte, die ich aus ihnen schöpfte, so glaube ich hier der Pflicht der Treue genügt und dargethan zu haben, dass ich nicht als eigne Arbeit ausgeben will, was ich anderen verdanke; wo ich aber wörtlich Stellen aus einem Autor anführte, habe ich ihn auch jedesmal genannt.

Dagegen war ein tieferes Eingehen in die Geschichte der Kirchenmusik und in das Gebiet des gregorianischen Chorals geboten, da aus demselben die ganze Kirchenmusik und später auch die weltliche sich entwickelte. Besonders musste die Geschichte des gregorianischen Gesanges eingehend behandelt werden, um einerseits in dessen Natur und Wesen eine klare Einsicht zu gewinnen, anderseits den allmählichen Verfall desselben zu constatiren, um daraus die nöthigen Anhaltspunkte für seine Wiederherstellung zu finden.

Hier war fast Alles nach Quellen zu bearbeiten, da für manche Kapitel noch gar keine Vorarbeiten zu Gebote standen, auf andere nicht immer mit Zuversicht gebaut werden konnte. Obwohl hier ebenfalls die Musikgeschichte von *Ambros*, besonders aber *Bainis; Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giov. Pierlugi da Palestrina;* die Sängerschule St. Gallens v. *Schubiger; Wollersheim*, theoretisch praktische Anleitung zum greg. Choralgesang etc. neben den Werken von Abt *Gerbert* gute Dienste leisteten, so war ich doch genöthigt, selbst die Urkunden zu sammeln und einzusehen. Die Bereitwilligkeit mit der man mir hiebei entgegen kam, machte es mir möglich, derselben eine grosse Anzahl benützen zu können und reichen Schatz daraus zu gewinnen. Ich kann nicht umhin hier dankbar zu erwähnen Herrn Dr. *Frommann*, Vorstand des germanischen Museums, Herrn *Georg Jakob*, Archivar der Proske'schen Bibliothek in Regensburg, Herrn Baron v. *Loeffelholz*, Domanialrath und Archivar der fürstlich Wallersteinischen Bibliothek in Maihingen, und Herrn *Julius Maier*, Conservator an der Hof- und Staatsbibliothek in München.

In diesen reichen Sammlungen fand sich ausgedehntes Material und brachte überraschende Klarheit in bisher dunkle Gebiete. Es würde offenbar zu weit geführt haben, Alles mit der gewünschten Ausführlichkeit hier wiederzugeben; es muss das gesonderten Abhandlungen vorbehalten bleiben.

Solche spezielle Studien, wie sie jetzt in allen Fächern, besonders in der Musik gemacht werden, und wie sie z. B. in Chrysanders Jahrbüchern vorliegen, beweisen, wie viel Interessantes gerade durch sie zu Tage gefördert wird, und nur dadurch die Antiquirung vieler bisher immer wieder aufgewärmter Irrthümer ermöglicht wird.

Wissenschaftliche Forschung liegt auch nicht in dem Zwecke dieser Schrift. Sie will nur jene, denen nach ihren Verhältnissen eingehendes Studium der Musik und ihrer Geschichte nicht möglich war, auf möglichst umfassende Weise mit den Resultaten in so weit bekannt machen, als es zu einem sachgemässen Urtheile in der aufgeworfenen Frage unerlässlich ist.

Die hier ausgesprochene Tendenz dieses kurzen Abrisses der Geschichte der Kirchenmusik gibt auch zugleich den Massstab für dessen Beurtheilung.

Um eine möglichst klare Einsicht in die Zustände der Musik in den verschiedenen Perioden zu erzielen, schien mir statt vieler Worte eine Beigabe von Musikstücken unerlässlich. Ich habe sie so sparsam als möglich gegeben und Manches nur mit Ueberwindung zurückgehalten. Dabei sah ich immer darauf, so viel als thunlich, bisher noch ungedruckte Beispiele auszuwählen, so wie auch solche, welche zugleich eine praktische Verwendung gestatten.

So glaube ich, dass diese Beilagen dem Werke ein besonderes Interesse verleihen werden.

Die Beispiele aus alten Meistern transferirte ich in die uns gewöhnlichen Schlüssel, ausserdem liess ich sie unverändert, setzte auch die anzubringenden Erhöhungszeichen nicht bei, da die Regeln über Anwendung derselben noch nicht feststehen. Ich überliess die Einführung derselben dem Ermessen des Lesers, bemerke aber, dass eine mögliche Beschränkung derselben, besonders bei vorpalestrinischen Autoren, der Wahrheit näher liegen wird, als Häufung derselben, was ein Blick auf M. B. Nr. 43 zeigt. Hier könnte man sehr oft sich veranlassst finden *fis* anzuwenden, während der Sopran über den Worten „*suavis*“ und „*misericordia*“ das Bedenken kategorisch beseitigt.

Nachdem sich uns durch die Betrachtung des Entwicklungsganges der Kirchenmusik und der darüber bestehenden kirchlichen Verordnungen von selbst die Antwort auf die vorliegende Frage als Resultat ergab, so war nur noch die Schlussfolgerung daraus zu ziehen und darzuthun, welche Musik kirchlich, welche es nicht sei, zugleich aber die Wege zu bezeichnen, welche eingeschlagen werden müssen, um zur wahren Kirchenmusik zu gelangen.

Ich habe dabei jede subjektive Anschauung gänzlich bei Seite gelassen und ebenso wenig auf die bisher über die Kirchenmusikfrage aufgestellten Grundsätze Bezug genommen. Es war mir um die Sache, nicht um die

Personen zu thun; keine Polemik wollte ich schreiben, sondern einfach meine Ansicht *sine ira et studio* darlegen, wie sie sich aus meinen vieljährigen Studien und aus der unpartheischen Betrachtung der Geschichte, vorzüglich aber durch die Aussprüche der kirchlichen Autoritäten gebildet hat.

Da es mir aber eben um die Sache zu thun ist, so werde ich für jede auf Quellenforschung sich gründende Belehrung dankbar sein. Bei dieser Gelegenheit bitte ich die freundlichen Leser, leicht zu bessernde Correkturübersehen, die ich leider zu spät entdeckte, da ich meinem Copisten und Correkteur zu viel vertraute, zu entschuldigen; die schwerer zu berichtigenden habe ich am Ende des Werkes angegeben.

Möchte diese meine Arbeit dazu beitragen, die Wirren in Beurtheilung der katholischen Kirchenmusik zu klären und einen Anstoss geben, in dem Urtheil über Kirchenmusik jede subjektive Ansicht ganz in den Hintergrund treten zu lassen, dagegen ehrlich und mit edler Selbstverläugnung nur den von der Kirche klar ausgesprochenen Zweck der Kirchenmusik im Auge zu behalten. Es bleibt innerhalb desselben noch Spielraum genug übrig, auch dem subjektiven Geschmack und den reichen Errungenschaften auf dem Gebiete der Musik die gebührende Rechnung zu tragen. Die Kirche ist in Pflege der Kunst nicht exclusiv. Wenn ich auch der vollen Ueberzeugung bin, dass der gregorianische Choral sich unter seinen Gegnern viele Freunde gewinnen würde, so man das gegen ihn gefasste Vorurtheil ablegen und meine Rathschläge zur Ausführung desselben befolgen wollte, so bin ich doch auch sicher, dass an der leitenden Hand der Kirche, aber auch nur so, sich für die moderne Musik mit all ihren Kunstmitteln eine Form finden werde, welche in dem Grundprinzipe gipfelt: „*Domum tuam Domine decet sanctitudo in longitudinem dierum*“.

Eichstaett, den 15. Jänner 1871.

Systematisches Inhaltsverzeichniss.

I. Theil.

Abriss der Musikgeschichte.

I. Periode.

Der gregorianische Choral.

II. Periode.

III. Periode.

Die Instrumentalmusik.

II. Theil.

Reform der Kirchenmusik.

Einleitung.

Die Geschichte stellt uns mit Riesenschrift die Wahrheit vor Augen, dass unter der Sonne nichts von Bestand ist und ein beständiger Wechsel der Dinge vor sich geht. Reiche entstehen und verschwinden, Kunstwerke sinken in den Staub, Systeme wechseln mit Systemen, wie Generationen anderen Generationen Platz machen.

Sie lehrt uns aber auch, dass diese Umwälzungen nicht immer in Ruhe, sondern unter grossen und heissen, jahrelang währenden Kämpfen vor sich gehen.

Die Einen hängen zähe an dem liebgewonnenen, ihnen zur zweiten Natur gewordenen Alten, die Anderen wollen das auftauchende Neue noch vor dessen Reife geniessen. So entstehen zwischen beiden heftige Parteikämpfe, die das Leben in solchen Zeiten zwar rührig, aber äusserst peinlich und für die Kämpfenden selbst meist fruchtlos, wenn nicht Unheil bringend machen.

Niemand kann läugnen, dass wir uns gerade in dem brennendsten Kampfe der Umgestaltung des socialen Lebens, so wie auch der Kunst und Wissenschaft befinden.

Was Wunder also, wenn wir diesem Kampfe auch auf dem Felde der Musik, und insbesondere der Kirchenmusik begegnen, der sich um die Frage dreht: „Welche ist die wahre Kirchenmusik"?

Während die Einen in das Alterthum zurückgreifen und im gregorianischen Choral oder wenigstens in der contrapunktischen Vokalmusik des 15. und 16. Jahrhunderts die wahre Kirchenmusik erkennen, suchen die Anderen die Instrumentalmusik und die neueren Errungenschaften für die Kirche zu beanspruchen. Auf beiden Seiten fehlt es nicht an Leidenschaftlichkeit, und so verabsäumen beide Theile im Eifer des Streites, den Kern der Frage sich zum Bewusstsein zu bringen.

Um zur richtigen Auffassung der Frage selbst den entsprechenden Standpunkt zu gewinnen, muss man sich mit dem Grundsatze vollständig vertraut machen, dass alles Menschliche der Veränderung und naturgemässen Entwicklung unterworfen ist.

Dieser Grundsatz bringt Licht in das Dunkel der Geschichte im Allgemeinen, so wie in ihre einzelnen Zweige und alle Erscheinungen im Cultur- und Geistesleben.

So sehr das Wort „Fortschritt“ als Parole des Umsturzes alles Göttlichen und Heiligen in unserer Zeit in Misskredit gekommen ist, so kann doch das naturgemässe Gesetz des Fortschrittes, das wir hier im Auge haben, nicht geläugnet werden.

Mit diesem Lichte in der Hand werden wir auch im Stande sein, die Frage zu würdigen: „Welche ist die wahre Kirchenmusik?“

Von diesem Standpunkte aus müssen wir zugeben, dass jede Kunstform aus unscheinbaren Anfängen entstanden, sich allmälig bis zu ihrer höchsten Vollkommenheit erschwungen hat, und dann wieder dem Verfalle entgegengegangen ist, wie die Pflanze, nachdem sie in der Blüthe ihre Vollendung gefunden, abstirbt, den Samen zu neuer Schöpfung ausstreuend. Diese Gipfelpunkte der Kunst sind das ewige für alle Zeiten bleibende Schöne, Gute und Wahre. Das lehren uns die Kunstdenkmale aller Völker und Epochen. Dagegen fallen alle Erzeugnisse, welche auf die jeweilige subjektive Geschmacksrichtung gebaut sind, der Vergessenheit anheim. Jene grossen Geistesprodukte aber lassen sich nicht mit einander messen; sie sind alle gross, erhaben. Es lässt sich nicht sagen, welche Bauten oder Skulpturen schöner sind, die der Völker des Alterthums, oder die der Griechen oder die der altdeutschen Schule; eben so wenig, wer unter den Dichtern den Vorzug verdiene, Homer oder Göthe, Schiller oder Horaz, Klopstock oder Pindar. Das gilt ebenso von den Meisterwerken der Musik verschiedener Zeitepochen. Es ist jedenfalls nur Unkenntniss, welche behauptet, der gregorianische Choral, der Contrapunkt des 15. und 16. Jahrh. seien nur die Anfänge der Musik, sie selbst stand da noch im Kindesalter, lag noch in Windeln. Ganz anders verhält sich aber die Sache, wenn es sich um Auswahl solcher Werke für einen bestimmten Zweck handelt; da ist neben der Idee des Schönen auch eben dieser Zweck als massgebend ins Auge zu fassen, ohne das subjektive Gefühl mit sprechen zu lassen, d. h. es ist objektiv, nicht subjektiv dabei zu Werke zu gehen.

Wir müssen also vor Allem

1. den Kulminationspunkt der Musikperioden,
2. den Zweck der Kirchenmusik genau bestimmen.

Unter Kulmination der Musik verstehen wir hier die Zeit, in welcher eine Kunstform der Musik ihre höchste Vollkommenheit erreicht hat, die in den Werken der Meister jener Zeit dargestellt ist.

Hier sei aber bemerkt, dass es in jeder Kunstepoche Meister gab, welche dem Kulminationspunkte voraus eilten, so wie nach demselben es noch Männer

gibt, die den grossen Meistern der Epoche würdig zur Seite gestellt werden können, wenn in ihren Werken auch die neue Richtung schon hereintönt.

Der Kulminationspunkt einer Kunstrichtung lässt sich bestimmen aus den Zeugnissen competenter Zeitgenossen, besonders aber aus dem Urtheile der Nachwelt, oder der Geschichte, welche erst Garantie bietet; denn nur das wahrhaft Schöne überlebt seine Zeit und wird noch in den spätesten Generationen mit Bewunderung angestaunt. Es kann zwar eine Zeit lang in Vergessenheit gerathen, ja sogar im Rausche vom Genusse der neuen Errungenschaften der theilweisen Vernichtung geweiht werden; allein, wenn der Rausch verflogen, und ruhiger Ueberlegung Platz gemacht hat, so wird es allmälig wieder hervorgeholt, angestaunt, und über den Vandalismus geklagt, der solche Werke vernichten konnte. Dass man aber zum Dienste der Kirche und ihrer erhabenen Akte das Beste jeder Kunst auswählen müsse, bedarf wohl keines Beweises. Um so trauriger ist aber die Erscheinung, dass seit etwa 50 Jahren bis in die allerneueste Zeit, mit wenigen Ausnahmen, Autoren Werke für die Kirche schreiben, welche kaum auf den allereinfachsten Gesetzen der Harmonik fussend, entweder als geistlose Akkordverbindungen, oder in schaler Liedform sich fortspinnend, auch nicht die Nagelprobe höherer Kunst beurkunden, die nur desshalb den Namen Kirchenmusik zu beanspruchen scheinen, weil, wie Schafhäutel sagt, sie anders wo Niemand hören mag.

Von einer Kirchenkomposition muss man wenigstens fordern, dass sie den strengsten Anforderungen der Kunst entspreche; folglich von einem Kirchenkomponisten, dass er in allen Theilen dieser Kunst Meister, und im Stande sei, eine vor bescheidener Kritik Sachverständiger Stand haltende Symphonie oder Fuge zu schaffen.

Handelt es sich um Feststellung des Zweckes der Kirchenmusik, so hat hier selbstverständlich nur die Kirche zu entscheiden.

Sie nimmt die Musik in ihren Dienst, auf dass dieselbe ihre liturgischen Akte begleite und die Worte derselben durch ihre unläugbare Macht über das Gemüth in die Herzen der Gläubigen trage.

Der Mittelpunkt der kirchlichen Liturgie ist aber die Feier des heiligen Messopfers, jenes Aktes, durch den sich Christus, der Sohn Gottes, für das Heil der Menschen, wie auf dem Kalvarienberg blutiger Weise, unblutiger Weise als Lob-, Dank-, Bitt- und Versöhnungsopfer darbringt. Dort auf dem Kalvarienberge wurde der Erlösungsakt gesetzt, hier wird die Erlösungsgnade dem heilsbedürftigen Menschengeschlechte speziell zugewendet. Welche Majestät Gottes, dem nur ein Opfer gefallen kann, dessen Opfergegenstand und Priester sein eigener ihm wesentlich an Gottheit gleicher Sohn ist! Und wie die himmlischen Geister seit ihrer Erschaffung Gott als dem erhabenen Herrn Himmels und der Erde unaufhörlich Jubel und Anbetung darbringen, so vereinigt sich auch die

Kirche, die Braut des Sohnes Gottes mit den Schaaren der Engel in Gottes Lob und Preis.

Sie muss also von der Musik verlangen, durch Grösse, Erhabenheit und Würde diesen Gefühlen der tiefsten Ehrfurcht vor Gottes Majestät Ausdruck zu geben und dieselben in den Gemüthern der Gläubigen zu wecken.

Es wird aber Gott dieses Opfer vorzüglich dargebracht zur Verzeihung der Sünden. Welcher Abgrund öffnet sich hier zwischen der Heiligkeit und Majestät Gottes und zwischen dem sündigen Menschen!

Demuth, Reue, Schmerz, Bitte um Erbarmung sind die Gefühle, welche hier die Musik im Herzen des Beters anzuregen hat. Die Klänge eines gedemüthigten und zerknirschten Herzens hat sie auszusprechen, will sie die rechte Dolmetscherin der Gefühle sein, welche die Kirche von ihren Gläubigen bei der Feier der Liturgie verlangt.

Gott versichert aber, ein gedemüthigtes und zerknirschtes Herz wolle er nicht verschmähen. Das erhebt das Gemüth zur heiligen Freude. Aber auch in die Freude mischt sich das Andenken an die eigne Unwürdigkeit, und mildert dieselbe. Ja selbst in die Jubelklänge der Kirche ist dieser Zug mit eingeflochten. Die Festfreude der Kirche ist himmelweit entfernt von der ausgelassenen Freude der Welt. Nach dem demüthigen Rufe *Kyrie eleison*, Herr erbarme dich unser, erhebt die Kirche freudig und voll Jubel im Glauben an Erhörung ihre Stimme: „*Gloria in excelsis Deo; et in terra pax hominibus bonae voluntatis, laudamus te* u. s. w. aber bald nach dem Preise Gottes sinkt sie wieder herab zu dem flehentlichen Rufe:“ *Domine Deus, agnus dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis, suscipe deprecationem nostram.*

Selbst in dem Jubelhymnus „*Te Deum laudamus*“ gedenkt sie nach dem Lobe des dreieinigen Gottes und des künftigen Weltrichters, erschreckt durch die Worte: „*Judex crederis esse venturus*“, der eigenen Hülfsbedürftigkeit und bricht in das Flehen aus „*Te ergo quaesumus, tuis famulis subveni, quos pretioso sanguine redemisti*“.

Eine Musik also, welche diese Gefühle nicht vollkommen entsprechend ausdrückt, eine durch und durch „heitere“ Musik wie man sie von einigen Seiten beansprucht, die des aszetischen Anhauches entbehrt, kann nicht Kirchenmusik sein.

Ebensowenig wird die Kirche keine Musikform als die Ihrige erkennen, welche nur die Phantasie reizt und aufregt, ja bis zu Thränen rühren kann, aber den Willen nicht in Bewegung setzt, sondern eine bloss kränkelnde Sentimentalität erzeugt, die vorübergeht, wie die Klänge der Musik vertönen, dagegen die Willenskraft erlahmt. Die wahre Kirchenmusik muss auch die Willenskraft anregen und eine bessernde Kraft auf den Menschen üben.

Die Kirche will den ganzen Menschen von der Welt ab und zu Gott hin-

lenken, so kann auch jene Musik nicht Eingang in sie finden, welche bloss die Ohren ergötzt, das Herz aber leer lässt, oder statt den ganzen Menschen zum Himmel zu erheben, seine Aufmerksamkeit, auf sich selbst lenkt, oder gar den Geist des Hörers in einen der Intention der Kirche entgegengesetzten Ideengang leitet. Wenn z. B. Haydn in seinen „Sieben Worten“ den Sinn der Worte des Erlösers: *Consummatum est,* — “es ist vollbracht“ durch eine naiv freudige Weise ausspricht, so mag dieses für Privatmusik hingehen, ja sogar uns den kindlich frommen Mann, dem es so wohl ums Herz geworden, seinen Heiland von seinem Leiden befreit zu wissen, lieben machen; aber für die Kirche würde sich diese Ausdrucksweise nicht eignen. Sie macht immer den Eindruck, als ob ein Schüler, der eine schwierige, ihm peinliche Arbeit vollendet hat, jetzt seiner unschuldigen und gerechtfertigten Freude Ausdruck gibt, das schwere Stück Arbeit überwunden zu haben; aber sie stimmt nicht zu dem feierlichen Moment, da Jesus die siegreiche Vollendung seines Kampfes gegen Tod und Hölle ausruft. Hieher gehört Erhabenheit. Was davon abweicht hat nur einen Schritt zum Lächerlichen oder Trivialen.

Nachdem wir nun nachgewiesen zu haben glauben, dass zum kirchlichen Dienst nur die edelsten Erzeugnisse der Kunst auszuwählen sich geziemen, und diese zugleich dem kirchlichen Zweck entsprechen müssen, so wollen wir jetzt auf diese zwei Punkte näher eingehen, und

1. einen kurzen Abriss der Musikgeschichte an uns vorüberführen und
2. auf Grund dieser Betrachtung
   a. die Frage beantworten: „Welche ist die wahre Kirchenmusik“?
   b. die Wege bezeichnen, welche zu ihr führen,
   c. die uns in derselben begegnende Kunstrichtung und deren Meisterwerke nach den obenangegebenen Grundsätzen würdigen.

I. Theil.

Abriss der Musikgeschichte mit besonderer Berücksichtigung der Kirchenmusik.

Man nimmt gewöhnlich drei Perioden an, in denen die Musik eine vollständige Umgestaltung erfahren hat und zwar

1. die Periode des gregorianischen Gesanges,
2. die Periode der Harmonik,
3. die Periode der Instrumentalmusik.

Diese grossen Umwälzungen auf dem Felde der Musik vollzogen sich, wie alles Geistige nicht plötzlich und in strenger Abgränzung, sondern allmälig und in einander fast unmerklich übergehend, so dass man zur näheren Kennzeichnung derselben noch eine Anzahl kleinerer Abschnitte einschalten könnte, wenn solche Ausführlichkeit uns nicht zu weit vom vorgesteckten Zwecke ablenken und den Raum dieser Schrift zu sehr ausdehnen würde.

Wir nehmen daher von diesen Zwischenergebnissen nur in so ferne Akt, als sie auf die Entscheidung der vorliegenden Frage von Belang sind.

Da wird in der Abhandlung über den gregorianischen Gesang auch von den Sequenzen und den Anfängen des geistlichen Liedes; bei der Periode der Harmonik von deren besonderer Ausbildung durch das protestantische Kirchenlied zu sprechen sein, so wie die 3. Periode der Instrumentalmusik in drei Unterabtheilungen zu scheiden ist und zwar

1. in die Zeit ihrer Kindheit,
2. in die Zeit ihrer Ausbildung unter Bach und Händl.
3. in die Haydn, Mozart, Beethoven'sche Zeit.

Von der gegenwärtigen Krisis auf dem Felde der Musik wird am Schlusse noch die Sprache sein.

Erste Periode.

Der gregorianische Choral.

I. Der Gesang der ersten Christen.

Aus vielen Zeugnissen ist es bekannt, dass die ersten Christen nach dem Beispiele des Heilands selbst und der Apostel, unter denen besonders der h. Paulus zum Lobe Gottes durch geistliche Lieder, Psalmen und Hymnen sehr nachdrücklich auffordert, sich bei ihren religiösen Versammlungen des Gesanges bedienten.

1) Die ersten Christen waren entweder dem Heidenthume oder dem Judenthume entstammt und standen somit im Allgemeinen, also auch in musikalischer Beziehung unter dem Einflusse der ihnen von Jugend auf gewordenen nationalen Bildung. Es ist also naturgemäss anzunehmen, dass sie ihre Gesänge den griechischen, besonders den jüdischen Tempelgesängen entnahmen. Auch als Christen besuchten sie fleissig den Tempel Act. 2, 46. und nahmen an dem Gottesdienste Theil, die Liturgie aber feierten sie in ihren Häusern. Sie behielten die Psalmen als den vorzüglichen Theil des Officiums bis auf den heutigen Tag bei, warum sollten sie nicht auch deren Gesangsweise mit herübergenommen haben, welche den Judenchristen geläufig war, dieses dürfte auch die Aehnlichkeit beweisen, welche unverkennbar zwischen dem gregorianischen Gesang und dem guten traditionellen Synagogengesang jetzt noch sich findet.

Uebrigens findet die Behauptung einiger, dass die Melodieen, Tropen, nach denen wir jetzt noch die Psalmen singen, hebräischen Ursprunges sind, keine ausreichende Begründung.

Anders verhielt sich die Sache mit dem aus dem Heidenthume stammenden Gesange. Den Inhalt der griechischen Gesänge konnten die Christen selbstverständlich zu ihrem Gottesdienste nicht verwenden. Es blieb ihnen daher nichts übrig, als den heiligen Text den ihnen entsprechend scheinenden Melodien zu unterlegen; allein bei dem Abscheu, welchen die Christen gegen alles Heidnische hatten, wird das Hereinziehen griechischer Musik in den christlichen Gottesdienst sich höchstens auf Reminiszenzen und die Beibehaltung der mit der musikalischen Bildung der Griechen untrennbar verwachsenen Metrik sich beschränken, und die Hypothese, dass die Christen auch griechische Melodien in ihre Gesänge aufnahmen, stellt sich nicht weniger als eine grundlose Träumerei heraus, als dieses Kreuser in seinem Werke „der christliche Kirchenbau" B. I. p. 30 von der Behauptung nachwies, dass die Christen die römischen Gerichtshäuser „*Basilica*" zu christlichen Gotteshäusern, Kirchen, verwendet, und ihre Kirchen später diesen nachgebildet hatten.

Soviel ist als sicher anzunehmen, dass der erste christliche Gesang zwar auf der antiken Gesangsweise fusste, aber vom Geiste des Christenthums durchdrungen, das Ferment seiner vollständigen Umbildung in sich trug.

Wenn es auch ganz irrig ist, anzunehmen, dass die ersten christlichen Gemeinden nur aus gemeinen ungebildeten Leuten bestanden seien, welche einen künstlichen Gesang nicht hätten ausführen können, so ist es doch sicher, dass der erste Kirchengesang einfacher schlichter Volksgesang gewesen sei.

Um die Theorie des subtilen griechischen Musiksystems, welches zur selben Zeit nur Wenige mehr verstanden, und die späteren Erklärer unter diesen durch Boethius am Ende des 5. Jahrh. erst recht ins Unklare gebracht wurde, kümmerten sie sich nicht.

Nicht lange begnügte man sich mit den aus dem Judenthume mitgebrachten Gesängen, sie sollten ja nur ein Aushilfsmittel für die ersten Zeiten sein, bis sich aus dem Schoosse des Christenthums selbst eine reichere Kunst entfalten würde. Es standen auch bald Männer auf, welche, durch Wissenschaft und Frömmigkeit gleich ausgezeichnet, Lieder dichteten und Melodien dazu erfanden, und zwar nicht in unbedeutender Anzahl, wie wir aus dem Berichte des Juden Philo über den Gottesdienst der Therapeuten erfahren. „Es erhebt sich einer," sagt er, „und singt einen Hymnus zum Lobe Gottes, sei es einen neuen, von ihm selbst, oder einen schon früher von einem der älteren Dichter verfassten, welche ihnen sehr viele Gedichte und Lieder im dreitheiligen Versmasse und auch verschiedene Prosen und Hymnen hinterlassen haben".

Nach diesem singt ein anderer Einzelner unter genauer Einhaltung ihrer Ordnung und Würde; während die Anderen in vollster Ruhe aufmerken, bis bei bestimmten Endversen des Hymnus alle, Männer und Frauen gemeinsam einfallen. *Gerbert de Musica* I, p. 20.

Wenn auch die Therapeuten keine Christen waren, so stimmt doch Eusebius, der den Bericht Philos wörtlich anführt, mit demselben überein, indem er sagt: „Alles das führt der obengenannte Mann in der Ordnung und in der Reihenfolge an, wie es auch bei uns gebräuchlich ist; wie nämlich sich einer aus der Mitte erhebt und einen Psalm in sittsamer Manier singt, und wie dem Vorsänger eines Verses, die ganze Menge antwortet."

Schon in den frühesten Zeiten wurde bei der Actio das „*Sanctus*" gesungen, denn der heilige *Sixtus* I. v. 119—127 bestätigte diesen Gebrauch. Ebenso reicht der Gesang des „*Gloria in excelsis Deo*" in die früheste Zeit zurück, denn der heil. *Telesphor* der Nachfolger des heil. *Sixtus* verordnete, dass auch in der Nacht der Geburt des Herrn der Hymnus „*Gloria in excelsis Deo*" gesungen werde, der lange schon bei den am Tage gefeierten Opfern gesungen wurde.

Dieses freudige Emporkeimen des Lobes Gottes in Psalmen, Hymnen und geistlichen Liedern fand in den Häretikern Bekämpfung. Zum Theil verfassten sie selbst Lieder mit angenehmen Weisen, um ihre Ketzereien leichter und schneller zu verbreiten, zum Theil suchten sie die katholischen Lieder zu verdrängen.

Eusebius erzählt, dass Paul von Samosata 263, die Psalmen, welche gewöhnlich zur Ehre unseres Herrn Jesus Christus gesungen wurden, als neu und von späteren Autoren verfasst, abgeschafft, dagegen am grossen Osterfeste Frauen beauftragt habe, welche in Mitte der Kirche einige zu seiner eigenen Ehre verfasste Lieder zu singen hatten.

II. Der Kunstgesang. Singschulen.

2) Immer weiter bildete sich im Laufe der Zeit der Kirchengesang zum Kunstgesange aus, so, dass das Volk nicht mehr im Stande war mitzusingen, sondern eigene gebildete Sänger nothwendig wurden und die Theilnahme des Volkes am Kirchengesange nur mehr auf den Psalmengesang und kurze Responsorien, Kyrie eleison und Amen beschränkt war, da selbst gerade das Alleluja mit vielen Verzierungen gesungen zu werden üblich ward.

Die apostolischen Constitutionen, die nicht über das 2. Jahrh. herunter zu setzen sind, sprechen in ihrem 22. Canon schon von eigenen, von den übrigen verschiedenen Sängern. Da sie das Hazardspiel verpönen, fahren sie fort: „Wenn sich ein Subdiakon oder ein Lector oder ein *Cantor* solches beigehen lässt, so soll er abgesetzt, oder entlassen werden". Das Conzilium

von Laodizäa verbietet sogar, dass Jemand anderer singe, als die hiezu bestellten Sänger von ihrem Ambo aus. Es wurde daher auch nothwendig, um die erforderlichen geübten Sänger zu bekommen, Singschulen zu errichten. Nach einigen soll schon Papst Sylvester damit vorangegangen sein, aber es lassen sich hiefür keine sicheren Gründe anführen. Unbestreitbar ist es nach dem Zeugniss des Anastasius, dass der heil. Hilarius in Rom eine Sänger-Schule eröffnet habe.

Allmälig werden uns auch die Namen der Hymnologen und ihre Hymnen bekannt. Der älteste bekannte ist *Clemens* von Alexandria, welcher Anfangs des 3. Jahrh. lebte. Von ihm besitzen wir einen trefflichen Hymnus an Christus voll der schönsten und erhabensten Bilder. Der heil. Hilarius Bischof von *Poitiers* zu Anfang des 4. Jahrh. hat mehrere Hymnen verfasst, wie wohl die strengere Kritik nur den einen als sicher gelten lässt: „*Lucis largitor splendide*". Ueberhaupt beginnt mit diesem Jahrh. die Geschichte der christlichen Musik etwas klarer zu werden.

III. Ambrosius.

3) Einen besonderen Aufschwung erhielt der Kirchengesang durch den

heiligen Ambrosius

Bischof von Mailand † 397. Er war nicht nur selbst in dieser heil. Kunst sehr erfahren, sondern nahm sich auch sehr warm derselben an. Er wählte nicht nur aus bestehenden Gesängen die besseren aus, sondern dichtete und componirte selbst geistliche Gesänge und Hymnen; von ihm sind namentlich die noch heut zu Tage gebräuchlichen:

1. *Aeterne rerum conditor.*
2. *Deus creator omnium.*
3. *Veni redemptor gentium.*
4. *Splendor paternae gloriae.*
5. *O lux beata trinitas.*

Zur Zeit des heil. Ambrosius befasste man sich mit der Theorie griechischer Musik. Während der ersten 3 Jahrhunderte schrieben

Aristides Quintilianus III Bücher *de musica* im 1. Jahrh. Im 2. Jahrh.

Nicomachus Gerasenus: Manuale harmonices.

Gaudentius: Introductio harmonices.

Bachius sen: „*Introductio artis musicae*".

Plutarchus: „*De musica*". Als eigner Traktat herausgegeben von R. Volkmann unter dem Titel *Plutarchi de Musica*, Leipzig 1856.

Ptolemaeus (Claudius) aus *Pelusium* lebte in Alexandrien und schrieb „*Harmonica*", herausgegeben von Wallis, Oxfort 1682.

Im 3. Jahrhundert.

Porphyrius eigentlich *Malchos* genannt aus *Batanea* in Syrien 233—305 schrieb einen Comentar zu den ersten 2 Büchern des Traktates: „*Harmonica*“ v. Ptolemäus.

Aus dieser bedeutenden Literatur, die aus den ersten 3 Jahrhunderten auf uns gekommen, kann man leicht auf die Theilnahme schliessen, welche die Theorie der griechischen Musik damals fand. Die Schriften dieser Theoretiker belehren uns aber auch über die Unsicherheit, welche in dieser Wissenschaft herrschte.

In den christlichen Sängerschulen war man auf diese Streitigkeiten nicht eingegangen. Es handelte sich ja vorzugsweise um Heranbildung tüchtiger geschulter Sänger und es scheinen da schon 4 Haupttonarten angenommen worden zu sein, welche zur Charakterisirung der in der christlichen Kirche gebräuchlichen Gesänge ausreichten.

Um alle Schwankungen in dieser Lehre zu beseitigen autorisirte der h. Ambrosius diese 4 Tonarten und gab ihnen, um alle Veranlassung zu Streitigkeiten mit den Theoretikern abzuschneiden, statt der damals üblichen griechischen Namen bloss die Benennung nach den Ordnungszahlen. Es hiess also die Tonreihe:

D E F G A h c d, *Protos,* die Erste,
E F G A h c d e, *Deuteros,* die Zweite,
F G A h c d e f, *Tritos,* die Dritte und
G A h c d e f g, *Tetrardos* die Vierte.

So wurde der h. Ambrosius fortwährend als der erste Begründer eines geordneten Musiksytsems und einer besonderen Gesangsweise genannt. Der Mailander Gesang erfreute sich auch der anerkennendsten Zeugnisse; er war es, um nur eines anzuführen, von dem der h. Augustin bekennt, dass er ihn bis zu Thränen gerührt habe „Wie viel habe ich geweint bei deinen Gesängen, o Herr!“

Worin übrigens die Schönheit des ambrosianischen Gesanges bestanden habe, ist nicht zu ermitteln. Der Wahrheit werden wohl diejenigen am Nächsten kommen, welche behaupten, dass der Grund seiner Wirksamkeit auf die Gemüther in seiner grossen Einfachheit und metrischen Gliederung gelegen sei.

Die Behauptung aber, dass der Grund hiefür darin zu suchen sei, dass der ambrosianische Gesang mit vielen Verzierungen und Anwendung der Diesis (des Leitehalbtones) vorgetragen worden sei, ist kritisch nicht nachzuweisen. Im Gegentheile erscheint diese Vortragsweise als eine Corruption des ambrosianischen Gesanges nach dem Zeugnisse des Eustachius v. St. Ubald, welcher klagt: „Auch die Musikweise des h. Ambrosius, der in dieser Kunst sehr erfahren ist, weicht von dieser Regel (der Diatonik und Einfachheit) nicht ab, ausser

insofern sie die Leichtfertigkeit allzubiegsamer Stimmen verunstaltete." Wir wissen ja, fährt er fort, aus Erfahrung, dass die meisten Sänger leichtfertigen Geistes, welche so glückliche Stimmen besitzen, fast keinen Gesang nach den wahren Regeln, sondern nach ihrem eigenen Gutdünken vortragen, indem sie vor Allem nach eitlem Ruhme trachten. Von solchen wird gesagt, „dass die Missachtung der Musikregeln den Sänger zum Schauspieler mache." *Disquis* II. No. 530.

So viele Vorzüge der ambrosianische Gesang gehabt haben mag, so hat doch die Kunst in ihm ihren Höhenpunkt noch nicht erreicht. Sie war noch immer gebunden von den Fesseln der griechischen Prosodie, welche deren freie Entfaltung hinderte. Ihrer Vollendung wurde sie erst entgegengeführt durch

IV. Papst Gregor den Grossen 590—604

den grossen Reformator des Kirchengesanges, der von ihm den Namen gregorianischer Gesang trägt. Um die Thätigkeit desselben in diesem Werke besser übersehen zu können, führen wir sie zuerst übersichtlich in einzelnen Punkten auf:

1. Sein Hauptverdienst bestand darin, dass er den Kirchengesang aus den Fesseln der griechischen Prosodie befreite,
2. er sammelte die vorhandenen Gesänge, vermehrte sie mit eigenen, versah sie mit Noten und trug sie zusammen in ein Buch *Cento*, später *Antiphonarium St. Gregorii* genannt, welches er am Altar des h. Petrus mit einer Kette befestigen liess, damit es bei eintretenden Streitigkeiten immer als Norm dienen könne,
3. er gründete eine Sängerschule, in welcher er selbst Unterricht ertheilte,
4. revidirte er die Tonalität des Kirchengesanges und stellte für denselben 8 Tonarten auf.

Diese einzelnen Punkte sollen nun, insoweit es der Zweck dieser Schrift erfordert, näher besprochen werden.

a. Vortrag des Gregorianischen Gesanges.

In der antiken Musik war die Prosodie das dominirende Element. Die Musik hatte die prosodische Geltung der Sylbe zum Ausdruck zu bringen. In der gregorianischen Gesangsweise ist die Prosodie verdrängt und der Vortrag richtet sich nur nach dem rhetorischen Rhythmus allein, nach den Gesetzen, die wir jetzt im Lesen der lateinischen Sprache beobachten, wo es sich bloss um die Quantität der vorletzten Sylben handelt, während die der übrigen unberücksichtigt bleibt.

Das folgende Beispiel soll diese Sache veranschaulichen. Wir wählen hiezu den Satz: *Justorum animae in manu Dei sunt.* Nach den Regeln der Prosodie

würden die einzelnen Sylben desselben folgende Bezeichnung erhalten: *Justo-rum animae in manu Dei sunt.* Ein solcher Rhythmus wiederspräche unserer Art das Latein zu lesen. Wir betonen vielmehr so: *Justorum animae in manu Dei sunt,* legen also den Ton auf die Sylben *to* und *a* zum Theil auch auf *ma* und *De,* welche eben in der Prosodie kurz sind, und berücksichtigen die Geltung der übrigen Sylben gar nicht.

„Diese Befreiung der Melodie aus den Fesseln der Metrik zerriss das Band, welches bis dahin die christliche Musik noch mit der antiken verknüpft hatte und emanzipirte die Tonkunst faktisch von der Wortdichtung, in welcher sie bisher fast als integrirender Theil unselbstständig aufgegangen war. Wie nun der Ton von der Wortsylbe befreit war, durfte er selbstständig seinen Weg gehen, er konnte sich auf der einzelnen nach Belieben dehnbaren Textsylbe in bunter Mannigfaltigkeit zu ganzen, reichen Gängen, zu Coloraturen und Figurationen gestalten" sagt Ambros in seiner Geschichte der Musik Bd. I, p. 61. So entstanden die wundervollen so sehr misskannten und falsch beurtheilten Jubilationen des gregorianischen Gesanges, von denen bei dem Verfalle ausführlich gesprochen werden wird.

Dieser Umstand war auch ein vorzügliches Mittel dem gregorianischen Gesang bei nicht griechischen Völkern leicht Eingang zu verschaffen, die mit der griechischen Metrik nicht bekannt waren und an einer freien Bewegung der Melodie und an Coloraturen Wohlgefallen hatten. Daher bildeten sich auch bei diesen, vornehmlich bei den Aegyptern und Africanern die langgedehnten Jubilationen über den Alleluja so unverhältnissmässig aus, dass sie dieselben bis zur Dauer einer Viertelstunde ausdehnten.

Da wir wissen, dass im gregorianischen Gesange der rhetorische Rhythmus statt der prosodischen Metrik Platz gegriffen habe, so wäre auch schon die Vortragsweise des gregorianischen Gesanges zweifellos bestimmt. Allein falsch aufgefasste Andeutungen in alten Theorikern späterer Zeit haben in die klare Sache Verwirrung gebracht.

Wir wollen die verschiedenen extremen Ansichten hören und dann die Autoren sprechen lassen, welche die wahre Lehre vom Rhythmus und dem Vortrage des gregorianischen Gesanges repräsentiren.

I. Eine Partei, und zwar die kleinere behauptet, der gregorianische Gesang, *Choral, cantus planus* oder *firmus* wie sie ihn heissen, müsse ohne allen Unterschied des Rhythmus in ganz gleichlange geltenden Noten gesungen werden, solche sind:

1. *Elias Salomonis* sagt in seinem 1274 geschriebenen Werke: *Scientia artes musicae V.* „*Regula infallibilis: Omnis cantus planus in aliqua parte sui nullam festinationem in uno loco patitur plus quam in alio.*

quam est de natura sua: ideo dicitur cantus planus, quia omnino planissime appetit cantari."

2. *Gafforius*, geb. 1451 schreibt in seiner *Practica musicae lib. I c. 1:* „*Cantum planum vocant, quoniam simpliciter et de plano singulas notas aequa brevis temporis mensura pronuntiant.*"

3. *Peter Aaron* stimmt dieser Behauptung in seiner Schrift *De institutione harmonica*, zu Bologna 1516 herausgegeben, bei: „*Cantus planus dicitur cujus notae aequali mensura, et pari tempore pronuntiantur.*"

4. *Bernardinus Bogentanz* drückt sich in seinen *Collectaneis utriusque cantus*, Münster 1515, etwas unklar aus: „*Musica choralis vel plana est, quae uno accentu prolationeque existit.*" Doch scheint im Münsterschen der gleichmässige Vortrag des „*cantus planus*" vorgeherrscht zu haben, denn

5. nach *Antony's* „Lehrbuch des gregorianischen Kirchengesanges" heisst die sechste Regel unter den „*Praeceptis aliquot de cantu*" im Psalterium der münsterschen Diözese:

Omnes notae, licet diversis scribantur figuris, in plano cantu paris temporis mensura et tractu cantandae sunt. Cantor igitur semper festorum et profestorum dierum certum discrimen habebit, et ita nunc tardius nunc citius omnes notas cantabit. Prima tamen penultima et ultima cantus notae plus aliis protrahi possunt, ut cantores simul concorditer et incipere et finire valeant. Intermediae autem omnes notae mensurae pares erunt semper."

Ein solch gleichmässiges Absingen des gregorianischen Chorals widerstreitet an und für sich dem natürlichen rhythmischen Gefühle; allein auch die für dasselbe angeführten Zeugnisse verlieren ihre Beweiskraft, wenn man sie selbst und die Umstände näher erwägt, unter denen sie geschrieben sind.

1. In dem Zeugnisse des *Elias Salomonis* beachte man wohl den Beisatz „*quam est de natura sua*", so heisst der Sinn, man gebe den verschiedenen Theilen des Gesanges keine schnellere Bewegung vor dem andern, als in der Natur des gregorianischen Gesanges selbst liegt, also doch einen Wechsel des Rhythmus.

2. *Gafforius* schreibt die gleichmässige Bewegung nicht dem Wesen des gregorianischen Gesanges zu, sondern wie Ambros bemerkt, auf Rechnung der Musiker, nicht des h. *Gregor*, denn er fügt eigens bei „*Cujus notulas aequa temporis mensura musici disposuerunt.*"

3. Beachten wir wohl den Umstand, dass alle diese Zeugnisse aus jener Zeit stammen, in welcher der *cantus mensuralis* aufzutauchen begann oder schon in Blüthe stand und somit der Rhythmus des *cantus gregorianus*, oder *planus* der mathematischen Mensur des Mensuralgesanges gegenüber gestellt wurde, so wird das Urtheil nicht ungerechtfertigt erscheinen, dass die berühr-

ten Zeugnisse sich nur darauf beschränken den *cantus planus* vor der genauen Metrik des Mensuralgesanges zu wahren, ohne ihm den ihm eigenen einfachen (rhetorischen) Rhythmus absprechen zu wollen, wie wohl nicht zu läugnen ist, dass einige Extravaganten einen solch monotonen Vortrag nicht bloss urgiren, sondern zu den Vorzügen des gregorianischen Gesanges, und unter die Hauptverdienste des h. *Gregor* zählen, z. B. Forkel, Geschichte der Musik p. 166.: Das erste, was diesen gregorianischen Gesang merkwürdig macht und ihn von den früheren Singarten wohl am meisten unterscheidet, ist das völlig gleiche Verhältniss in dem alle seine Töne gesungen werden, so dass weder Rhythmus noch Metrum dabei zu beobachten ist. Man kann nicht läugnen, dass dieser Umstand dem gregorianischen Gesange eine eigene Art von Feierlichkeit gibt und ihn zu seiner eigentlichen, ursprünglichen Bestimmung, nach welcher er von ganzen Gemeinden gesungen werden soll, vorzüglich geschickt macht u. s. w.

Auch Schilling stimmt hiemit überein; in seiner Encyclopädie der musikalischen Wissenschaften sagt er im Artikel „*Cantus firmus*“: italienisch *canto fermo* fester Gesang, französisch *plaint chant* d. i. gleicher Gesang, der letzte Ausdruck macht es uns klar, worin das Feste dieses Gesanges bestanden habe, nämlich in gleichmässig fortgehenden Tonlängen, also in stets sich gleichbleibenden Noten einer und derselben Geltung. In einer anderen Gleichheit hätte kein Gesang bestehen können, wenn er auch nur aus einigen Tönen verschiedener Höhe zusammen gesetzt war. Man schreibt die Einführung dieses Gesanges von gleichen Tonlängen dem St. *Gregor* dem Grossen zu.“ Etwas Seichteres, nur auf individuelle Phantasie Gegründetes, lässt sich dem Publikum nicht mehr bieten. Allerdings liegt in dem Worte *plain chant* oder *cantus planu s*der Begriff eines gleichmässigen Gesanges. Aber die Entstehung desselben ist eine ganz andere und hat ebenfalls zu dem Missverständniss Veranlassung gegeben, dass der gregorianische Gesang in Noten von gleichmässiger Geltung gesungen werden müsse, selbst wenn er in Noten von verschiedener Geltung geschrieben ist.

5. Die Contrapunktisten, vom ersten Beginne dieser Kunst, von dem *Biscantus* bis zu den vollkommensten Erzeugnissen desselben haben nämlich sehr oft einen gregorianischen Gesang ihren polyphonen Arbeiten zu Grunde gelegt und denselben in Noten von gleichmässiger Länge, gewöhnlich als *Breves* oder *Semibreves* notirt. Beispiele findet man in *Coussemaker* „*L'art harmonique aux* XII *et* XIII *siécles.*“ Bei *Gumpelsheimer* in seinem „*Da pacem* und in grosser Menge in dem seltenen Werke in der fürstl. Wallersteinischen Bibliothek zu Maihingen: *Contrapunctus seu musica figurata super cantu plano missarum solemnium totius anni. Lugduni* 1528. Laut Vorrede ist es eine Sammlung von Kompositionen verschiedener Meister, aber leider ohne Angabe derselben. Es enthält die Introitus, Gradualien, Offertorien und Communionen

auf die vorzüglichsten Feste des Kirchenjahres in 4 Stimmen, von denen die eine, gewöhnlich der Tenor, den vollständigen *Cantus gregorianus* und zwar in langen, kurzen und halbkurzen Noten — *longis, brevibus et semibrevibus* — aber in vollständig gleicher Zeitdauer, nämlich als *breves* vorzutragen hat.

Von dieser Behandlungsweise erhielt der gregorianische Gesang die Benennung *Cantus firmus*, der feststehende und *Cantus planus*, der gleichförmige Gesang.

Wurde derselbe aber für sich ausser solcher Bearbeitung, wie gewöhnlich vorgetragen, so fiel es wohl keinem Menschen damaliger Zeit ein, seinen Noten allen gleichen Zeitwerth beizulegen.

II. Wir haben jetzt auch noch die Gegenpartei zu hören. Einige alte Theoretiker scheinen nämlich die Ansicht zu begünstigen, dass man den gregorianischen Gesang in einem durch Taktschläge zu bestimmenden Metrum oder Rhythmus zu singen habe.

In dieser Richtung hat Wollersheim in seiner Schrift „die Reform des gregorianischen Kirchengesanges," Paderborn 1860, mich der Mühe überhoben die Zeugnisse dafür zusammenzustellen, da er selbst für den streng rhythmischen Vortrag des gregorianischen Chorals einsteht, also alle Zeugnisse anführt die für seine Ansicht sprechen. Ich nehme hier nur die entschiedensten Stellen auf.

1. *Hucbald* Benedictiner zu St. Amand im 10. Jahrh. lässt in seiner Schrift *Scholia Enchiriadis*, welches in Form eines Dialoges zwischen Lehrer und Schüler abgefasst ist, den Schüler fragen: *Quid est numerose canere?* Der Lehrer antwortet: *Ut attendatur, ubi productioribus, ubi brevioribus morulis utendum sit. Quatenus uti, quae syllabae breves, quae sint longae attenditur, ita qui soni producti, quique correpti esse debeant, ut ea quae diu, ad ea quae non diu, legitime concurrant, et veluti metricis pedibus cantilena plaudatur*, d. h. der Gesang müsse mit einem so strengen Rhythmus vorgetragen werden, dass man den Takt dazu schlagen kann. Er lässt diese Anweisung dann wirklich von seinem Schüler ausführen und sagt: *Age canamus exercitii causa; plaudam pede, ego in praecinendo et tu sequendo imitabere.*

2. *Guido* von *Arezzo* schreibt in seinem *Micrologos* Cap. 15: „*Sicque opus est, ut quasi metricis pedibus cantilena plaudatur*" und später: *Metricos autem cantus dico, quia saepe ita canimus, ut quasi versus pedibus scandere videamur sicut fit cum ipsa metra canimus.*

Dieses sind die wichtigsten Zeugnisse, welche für einen metrischen Rhythmus zu sprechen scheinen. Betrachtet man sie genauer, so ergibt sich, dass auch sie zu einem strengen Beweis die Kritik nicht bestehen.

1. *Hucbald* spricht offenbar nur von langen und kurzen, gedehnten und

nicht gedehnten Sylben, aber nicht direkt von einem Taktmasse. Im Gegentheile kommt er zum Schlusse „*veluti*“ „wie etwa,“ dass man den Takt dazu geben konnte.

Dass er das Experiment wirklich ausführen lässt, bezieht sich auf den metrischen Rhythmus im allgemeinen von dem er spricht, nicht vom gregorianischen Gesang allein, was man daraus ersieht, dass er dasselbe Stück, das er zuerst im zweitheiligen Takte singen liess, dann auch auf den 3theiligen reduzirt; dass aber gerade Hucbald mit Vorliebe vom Metrum handelt, ist nicht zu wundern, da von ihm die Anfänge des *Biscantus* oder *Organums* ausgehen.

2. Auch *Guido* von *Arezzo* spricht von einem Taktschlagen und bedient sich der Worte des Hucbald; allein man übersehe dabei nicht, dass er diese Forderung dadurch modifizirt, dass er beisetzt „*ut quasi*“ „dass man gleichsam den Takt zu schlagen scheine,“ wie sich Hucbald des abschwächenden Ausdruckes *veluti* bedient; eben so fährt er später fort, ich sage „metrischer Gesang“ weil wir oft so singen, wie beim Vortrage lyrischer Verse. Unter dem Ausdrucke des Guido „Taktschlagen“ haben wir also nicht den strengen Takt, wie in der Mensuralmusik zu verstehen, sondern nur ein Andeuten oder Markiren des Rhythmus, was nicht nur beim Zusammensingen mehrerer unerlässlich ist, wenn alle im Einklang zusammen treffen sollen, sondern auch von dem allein Singenden zu beobachten ist, weil der Rhythmus erst dem Vortrage Leben und Frische gibt.

Guido spricht sich aber nicht bloss für einen rhetorischen Rhythmus aus, sondern geht noch weiter und fordert auch die Berücksichtigung des musikalischen Baues. In seinem Micrologus Cap. 15, welches von der Art und Weise handelt, wie eine gute Melodie zu componiren ist, sagt er: „Wie es im Versbaue Buchstaben, Sylben, Versfüsse, halbe und ganze Verse gibt, so giebt es auch in der Melodie Noten. Mit einer, zwei oder drei Noten bildet man eine musikalische Sylbe, eine oder mehrere Sylben machen ein Neuma oder einen musikalischen Abschnitt, einer oder mehrere Abschnitte bilden eine Phrase oder einen Satz, nach welchem ein Ruhepunkt folgt, bei welchem man passend athmen kann; während eine Phrase ohne Unterbrechung notirt und gesungen werden muss. Das Aushalten der letzten Sylbe darf nach einer Sylbe nur ganz kurz, länger nach einem Abschnitte, am längsten bei einer Phrase sein.“

Guido spricht sogar schon von der Beziehung in der die Phrasen selbst wieder zu einander stehen sollen, dass sie sich mit geringen Abänderungen wiederholen und einander antworten sollen.

Hier haben wir also eine ziemlich vollständige Lehre vom musikalischen Satzbaue, welche die neueste Zeit als ihre Errungenschaft sich vindizirt, und gar keine Ahnung hat, dass in dem missachteten Choral solche Kunst sich berge.

Um diese Behandlung der Choralcompositionen an einem Beispiele zu

zeigen, wähle ich den als *Tractus* für den Palmsonntag festgesetzten Psalm 21. „*Deus, Deus meus etc.*“ Er gehört dem 2. Kirchentone an, der fast ganz rein gehalten ist, und nur einigemale in die Hypoäolische, 10. Tonart ausweicht. Musikbeilage Nr. 1.

Der Tractus beginnt mit „*Deus*“ dem Aufruf an Gott. Diesem kurzen, den tiefsten Schmerz aussprechenden Rufe fügt der h. Tonsetzer über der Sylbe „*us*“ ein langgedehntes Neuma an, aus 3 Phrasen bestehend, die sich allmälig im Ausdrucke steigern; die dritte ist der zweiten nachgebildet. Das „*Deus meus respice in me*“ ist ziemlich einfach in der Melodie gehalten, und doch welches Vertrauen liegt in der Melodie über „*Deus meus*“ ausgedrückt. „*Me*“ hat ein Neuma von 2 Phrasen, deren letzte offenbar eine Steigerung der ersten ist und zugleich einen Halbschluss in *C* bildet. „*Quare me dereliquisti.*“ Hier ist wieder „*me*“ durch eine Phrase von 5 Noten hervorgehoben; auf den 2 Sylben „*dere*“ finden wir eine schon im Anfange gebrauchte Phrase. Das Ganze endet mit einer einfachen Kadenz.

1. Vers. Die Melodie über „*longe*“ bezeichnet wirklich das „lange“, durch ein langes, aber meisterhaft gegliedertes Neuma, das besonders durch die dreimalige Steigerung der 2. Phrase sehr nachdrücklich den Schmerz über die weite Ferne des göttlichen Trostes ausdrückt. „*A salute mea*“ ist einfach und sinnig ausgedrückt, über *mea* finden wir eine Halbkadenz in *C*, die schon im ersten Vers unter 3 auftrat. Das Wort „*verba*“ als der Grund der Entfernung Gottes ist durch eine der bedeutungsvollsten Phrasen bezeichnet, in „*meorum*“ ist der Hauptsylbe „*o*“ die Kadenzphrase Nr. 3 zugetheilt, welche sich aber zum Hauptschluss 4 wendet.

2. Vers. Hier ist der Anruf „*Deus meus*“ in anderer Weise behandelt, als im Anfange. Es fehlt hier die Anrede „*Deus*“, daher ist der individualisirte Begriff „*Deus meus*“ sogleich mit aller Innigkeit erfasst, und besonders das *meus* stark hervorgehoben, da auch der h. Sänger auf das „*meus*“ einen besonderen Nachdruck gelegt haben will, indem ja der Umstand, dass er Gott immer als s e i n e n Gott anerkannte, besonderes Gewicht haben musste, ihn zu erhören, da er in seiner Verlassenheit zu ihm fleht. Mit wahrer melodischer Meisterschaft behandelt der Compositeur die Stelle „*clamabo per diem — nec exaudies.*“ Die Phrase, welche das „*clamabo*“ anfangs so kräftig hervorhebt, sie sinkt in Ruhe zu einer Halbkadenz in *c* herab, schmerzvoll erhebt sich der Gegensatz „*nec exaudies*“ um gleichsam in plötzlicher Vereinigung mit dem Willen Gottes in demselben *C* seine Ruhe in der Hingabe zu finden; mit kurzer melodischer Form stellt er im 2. Satze dem „*per diem*“ das „*in nocte*“ entgegen; und bildet dann den Rest grossentheils aus schon früher verwendeten Phrasen.

Es wird zum Verständniss der Komposition wesentlich beitragen, hier

schon die eigentliche Bedeutung der öfter vorkommenden Wiederholung einzelner Phrasen anzudeuten.

Der Text dieses Tractus umfasst einen grossen Theil des 21. Psalms. Eine solche Menge Text musikalisch zu verarbeiten ist nicht nur sehr schwer, sondern gibt gar leicht zur Seichtigkeit und Zerfahrenheit der Komposition Veranlassung. Der Contrapunktist hat zur Herstellung der Einheit in seiner Komposition die Themate, die er zur Durchführung wählt, und welche dem Ganzen als einheitliches Band dienen. Hier begegnen wir auf dem Felde des unisonen Gesanges einem ähnlichen melodischen Kunstmittel, indem der Compositeur dieses Tractus die Phrasen aus den vorhergehenden Sätzen wieder auftreten lässt, wodurch nicht nur eine Einheit in der Melodie erzielt ist, sondern auch für den durch den ganzen Psalm sich hinziehenden Hauptgedanken die entsprechende Ausdrucksform gewonnen ist. Und wir werden sehen, mit welcher Feinheit der Meister seine Aufgabe gelöst hat. —

Etwas Aehnliches hat auch Richard Wagner in seinen früheren Opern, besonders in Lohengrin und Tannhäuser, im Auge gehabt, da er für jede Persönlichkeit ein besonderes Motiv verwendet, das er schon vor dem jedesmaligen Auftreten derselben anklingen lässt.

3. Vers. Hier spricht der Psalmist die Ueberzeugung aus, dass Gott auch dann, wenn er ihn jetzt nicht erhört, im Himmel thront und die Geschicke der Menschen mit Ruhe und Weisheit lenkt, wesswegen ihn Israel preiset, das seine Leitung so oft erfahren. Daher drückt der Komponist auch das „*Tu autem*“ mit einem aus 3 Phrasen bestehenden Neuma aus, deren mittlere eine wirksame Steigerung bildet, als Ausdruck des Gegensatzes zwischen der Hilflosigkeit des Leidenden und der Weisheit Gottes. Er schliesst den ersten Satz mit der Vertrauen athmenden Kadenz 5, da der Flehende mit dem Gedanken an die Vorsehung Gottes sich tröstet, zu der von ihm bestimmten Zeit Rettung zu finden. Dieses Vertrauen wird besonders geweckt durch die Erinnerung an die den Israeliten schon gewordene Hilfe, daher das „*Laus Israel*“ aus den über „*Tu autem*“ schon verwendeten Motiven gebildet wird.

4. Vers. Die erste Hälfte, „*In te speraverunt patres nostri*“ schliesst wieder naturgemäss mit der Kadenz 5, die hier ganz am Platze ist, die 2. ist aus dem gesteigerten Motiv 6 gebildet und schliesst mit einer eigenen sehr schönen Wendung in der Kadenz der Tonart.

5. Vers. Er hat denselben Inhalt wie der 4., ist also auch aus denselben Motiven gebildet, wie sie in der Musikbeilage bezeichnet sind. Mit diesem Verse tritt eine neue Schlussformel auf, die aus dem Motiv der Intonation gebildet ist, damit der Anklang des vertrauensvollen Flehens auch am Ende noch nachklinge.

6. Vers. Dieser beginnt wieder mit dem Gegensatze zwischen den Vätern, die vor Gott immer Erhörung fanden und dem Elende des Klagenden, der in seinem Leiden ohne Trost verlassen ist. „*Ego autem*“ ist daher vom Compositeur wieder mit Figur 8 gegeben, während er zu dem Texte „*sum vermis et non homo*“ eine neue, die ganze Wucht des Textes aussprechende Melodie schafft; der zweite Theil besteht grösstentheils aus schon im 4. Verse verwendeten Motiven, nur „*opprobrium*“ hat eine eigene sehr bezeichnende Phrase.

7. Vers. Die ersten Worte leitet der Compositeur mit einer eigenen Melodie ein; das „*aspernabantur*“ bildet er dem „*sum vermis etc.*“ nach, in dem diese Worte die Jammerscenen fortsetzen, die an dem Leidenden vorgehen, also mit Recht dieselben melodischen Motive. Auf den 2. Theil dieses Verses wendet er die ganze Melodie des 6. Verses an, mit dem sie gleichen Sinn hat, nämlich den Ausdruck des stummen Spottes, dem der Klagende von Seite seiner Feinde ausgesetzt ist, und also die thatsächliche Verwirklichung der im 6. Verse ausgesprochenen Klage bildet.

8. Vers. Mit diesem Verse beginnen die Feinde des Klagenden den Spott auszusprechen, daher ist er mit einer eigenen Melodie versehen; mit der 2. Hälfte kehrt aber das Motiv des 6. Verses wieder.

9. Vers. Der Spott geht jetzt in die That über. In ganz einfacher Weise spricht der Compositeur die Klage aus über die frechen Blicke, denen er in seiner Schmach ausgesetzt ist. „*Diviserunt sibi*“ erinnert wieder an Vers 6., die Phrase über „*Vestimenta*“ nimmt er von 13., wo er sie über „*abjectio*,“ die durch das Vertheilen seiner Kleider den höchsten Grad erreicht, gebraucht hat; dem 2. Theil gibt er eine eigene Melodie.

10. Vers. Mit diesem Verse ändert sich die Situation. Er enthält ein Gebet um Erlösung: „*Libera me*“ mit einem sehr schönen flehenden Neuma über „*me*“, das durch die Wiederholung der 1. Phrase noch an Innigkeit gewinnt. Der Rest ist in der Erinnerung an seine Feinde aus früher schon verwendeten Motiven zusammengesetzt. Ueber „*a cornibus*“ bedient sich der Compositeur desselben Motivs, das er schon über „*ore*“ ganz entsprechend verwendete; da beide eine Text- und Sinn-Pararelle bilden.

11. Vers enthält die Aufforderung zum Danke gegen Gott für die erlangte Erlösung, und ist ganz aus früheren Motiven gebildet; während der

12. Vers ganz die Melodie des 11. trägt, da er nur die Fortsetzung des 11. ist.

Es drängt sich aber die Frage auf, wie die früheren Motive hier gerechtfertigt sind. Oberflächlich betrachtet, könnte dieser Umstand dem Compositeur zum Vorwurf gereichen. Wie aber in der kirchlichen Kunst stets die Allegorie eine Hauptrolle spielt, so müssen wir auch hier die Bedeutung tiefer

suchen. Durch die Errettung aus Leiden sind diese in Freude verwandelt und gerade die Erinnerung an die bestandenen Leiden erhöht den Genuss der Erlösung. So klingen auch die Motive des Leidens bisher unter dem Drucke desselben als schmerzliche Klage, ertönend im Gefühle der Erlösung ganz anders, freudenvoll. Sind ja auch die Wundmale am verklärten Leibe Christi — und dieser ist eigentlich hier der Klagende — die Zeichen seines höchsten Triumphes.

Der Schluss des 12. Verses „*Populo — quem fecit Dominus*" hat eine eigene bisher nicht verwendete Melodie, in der die Freude sich fort und fort steigert und endlich im Neuma zum vollen Jubel sich erhebt.

So erscheint in der ganzen Anlage des Tonstückes nichts Zufälliges, sondern alles tief durchdacht. Jedem Satze ist der seinem Inhalte entsprechende Ausdruck geworden, und durch Verwendung schon gebrauchter Motive um das ganze ein wunderbares Band der Einheit gezogen. Besonders ist es das Motiv 6, welches durch den ganzen Psalm, wie das unerschütterliche Gottvertrauen hindurchklingt. Wahrlich es lässt sich in der einstimmigen Gesangsweise nichts erhabeneres und schöneres denken, als die melodische Durchführung dieses Psalms, die den Meister, der sie schuf, in seiner ganzen Grösse zeigt, zu welcher nur das tiefste Verständniss des kirchlichen Geistes mit vollendeter Technik in der Kunst erheben kann.

Man vergleiche auch was später über das Graduale „*Jacta cogitatum tuum*" in dieser Beziehung gesagt ist.

Was Guido von dem Komponisten fordert, macht er auch dem Sänger zur unerlässlichen Pflicht, die Gesänge wohl zu studiren und deren Bau zu untersuchen, um den richtigen Vortrag zu finden, was um so nothwendiger ist, als unsere Choralbücher diese Gliederung nicht, oder in den meisten Fällen unrichtig bezeichnen. In den gekürzten und corrumpirten Ausgaben, wie sie jetzt gewöhnlich benützt werden, ist eine solche Angabe des musikalischen Baues im Sinne des Compositeurs auch gar nicht möglich, daher ergibt sich die Wichtigkeit einer wenigstens annährungsweisen richtigen Ausgabe von Choralbüchern in ihrer ursprünglichen Form. Mehr soll im zweiten Theile darüber gesagt werden.

Wir gehen nun über zu dem zweiten Reform-Akte des h. Gregor, und handeln davon in folgenden Abschnitten

a) er sammelte die vorhandenen Gesänge,
b) vermehrte sie durch neue,
c) versah sie mit Noten, und
d) trug sie in ein Buch *Antiphonarium Centonem* genannt, zusammen.

a) Gregorius sammelt die vorhandenen Gesänge.

Seit Einführung des ambrosianischen Gesanges hatten sich die für den

Gottesdienst bestimmten Gesänge bedeutend vermehrt, zum Theil in Folge der neueingeführten Feste, zum Theil durch die Produktivität derer, die sich berufen fühlten, ihre dichterische oder musikalische Begabung dem Dienste der Kirche zu weihen *(comme chez nous)*. Dass dadurch viel schales Machwerk, vielleicht auch den Lehrsätzen der Kirche Wiedersprechendes sich einschlich, ist unbedenklich anzunehmen. Des h. Reformators erste Sorge musste es also sein, das vorhandene Materiale einer strengen Prüfung nach allen Seiten hin zu unterstellen, das Ungeeignete auszuscheiden und das Brauchbare zu sammeln. Um seine Thätigkeit in dieser Richtung besser würdigen zu können und einen Anhaltepunkt für unsere Behauptungen zu gewinnen, führen wir auch an, was Gregor für die Liturgie überhaupt gethan, die mit dem Gesange in unzertrennlicher Beziehung steht. *Joh. Diaconus* schreibt im *Vita S. Gregorii Lib. II c.* 17. Er stellte in einem einzigen Bande das Buch des Papstes Gelasius, welches die Feier der Messen enthielt, zusammen, indem er Vieles wegliess, Weniges veränderte, Anderes hinzufügte. Er setzte dem Kanon der Messe die Worte bei: „*Diesque nostros in tua pace disponas, atque ab aeterna damnatione nos eripi, et in electorum tuorum jubeas grege numerari.*“

Wir haben hier ein Analogon für das Verfahren, das den h. Gregor bei der Reformation des Kirchengesanges leitete. Er konnte sich nicht begnügen, das Ungeeignete ausgeschieden zu haben, er musste

b) auch hinzufügen. Dass unter dem Neugeschaffenen auch Gesänge für die Messe und das *Officium* waren, lässt sich aus der von ihm zugleich vorgenommenen Reform der Liturgie schliessen, wenn wir auch hievon keine direkten Nachrichten haben. Was wir von seinen Schöpfungen wissen, ist, dass er 9 Hymnen verfasst habe, nämlich:

1. *Primo dierum omnium.*
2. *Ecce jam noctis tenuatur umbra.*
3. *Audi benigne conditor.*
4. *Rex Christe factor omnium.*
5. *Te lucis ante terminum.*
6. *Nocte surgentes vigilemus omnes.*
7. *Clarum decus jejunium.*
8. *Magno salutis gaudio.*
9. *Jam Christus astra ascenderat.*

Es ist nicht unwahrscheinlich, dass er nicht bloss Dichter dieser Hymnen ist, sondern dass der in der kirchlichen Musik so erfahrene Papst auch die Melodien dazu verfasst habe.

c) Diese Sammlung versah er mit Noten.

Die von ihm zum Gebrauche in der Kirche für würdig befundenen Ge-

sänge versah Gregor mit eigenen Notenzeichen, Neumen genannt, nicht wie Einige behaupten mit Buchstaben.

Eine vollständige Lehre über die Neumen kann hier nicht Platz finden; wer mehr darüber zu wissen verlangt, muss auf die betreffenden Schriften hingewiesen werden.

Unter Neumen verstehen wir hier gewisse Punkte, Strichlein und Häckchen, (Musikb. 2.) wodurch entweder einzelne Töne bezeichnet werden, wie den Punkt die *Virga* den *Aposrophus* oder 2 Töne, und zwar zugleich deren Steigen, durch den *Podatus* oder deren Fallen z. B. durch den *Clivis* oder *Clinis* . Durch die Verbindung mehrerer einfacher Neumen wurden mehrere Töne und deren gegenseitiges Verhalten dargestellt z. B. durch Verbindung des *Podatus* mit dem *Clivis* werden drei Töne, zwei aufsteigende und ein absteigender , durch Verbindung dieser Gruppe mit einer *Virgula* vier Töne, nämlich zwei aufsteigende, ein fallender und wieder ein steigender . Verbindet man mit letzterer Gruppe noch eine Punktreihe so sind 7 Töne vertreten, z. B. indem sich der vorigen Gruppe noch 3 fallende Töne anschliessen .

Ein bestimmtes Tonverhältniss, das heisst die Entfernung zweier Töne von einander, konnte durch die Neumen nicht bezeichnet werden. Daraus lässt sich leicht schliessen, dass sie für den Sänger nur allgemeine Merkzeichen sein konnten, sich der Melodie leichter zu erinnern.

Da nach diesen Notenzeichen eine unbekannte Melodie nicht vom Blatte gesungen, sondern nur durch Vorsingen von einem Lehrer erlernt werden konnte, so ersieht man zugleich, wie schwankend und unsicher dadurch die Fortpflanzung der Melodien, welchen Alterationen und Fälschungen dieselben ausgesetzt waren und welche Zeit und Ausdauer dazu gehörte, ein wohlgeübter Sänger zu sein.

Die Neumen drückten nicht bloss das Steigen und Fallen der Töne aus, sondern waren vorzugsweise auch Vortragszeichen, durch welche sowohl die Quantität der einzelnen Töne, als auch durch ihre Gruppirung die Satzglieder dargestellt wurden. In noch höherem Grade gilt dieses von jenen Exemplaren, welche mit den Romanischen Buchstaben versehen waren, welche sich hauptsächlich auf den Vortrag bezogen. Die wichtigsten dieser Zeichen sind: *t.* d. i. *tenendo,* gehalten langsam; *c.* d. h. *celeriter,* schnell; *m.* = *mediocriter,* mässig. Man sieht, der gregorianische Gesang war ein feiner Gesang, aber die Bezeichnungsweise reichte nicht hin, diese Feinheiten unwandelbar auszudrücken.

Die Unzulänglichkeit der Neumen zur Darstellung einer Melodie erzeugte verschiedene Versuche die Töne zu fixiren. Der erste der für die

Lösung dieses Problems thätig sich zeigte, war *Huchald*, im 9. Jahrh. Er stellte eine 3fache Notationsweise auf.

1. Er bezeichnete die griechischen Tonstufen mit Buchstaben in folgender Weise. Musikbeil. 3.

Mit dieser Bezeichnung scheint *Huchald* nicht zufrieden gewesen zu sein, da sie sich noch auf das griechische Tonsystem gründete. Er wollte eine ganz neue. Diese schuf er auch in einer ganz eigenen Form, die er in seiner Schrift: „*Musica enchiriadis*“ *Gerb. Script. II p.* 152 beschreibt. Er legte seiner neuen Schrift den Buchstaben *F* zu Grunde und modifizirte diesen auf folgende Weise. Ein liegendes *S* oberhalb dem Grundzug ꟻ nannte er *protos archoos* oder den ersten Ton *G. D;* ein abwärts gewendetes *C* über dem Grundzuge angebracht, war der zweite oder *deuteros* genannt, der reine blosse Grundzug *I* hies der dritte *tritos* — *F.* mit einem aufwärts gewendeten *C* über dem Grundzug hiess der 4. Ton oder *tetrardos* = *G.* Da diese vier Töne zugleich auch die vier Endnoten der authentischen Tonleitern des *Gregorius* waren, so nannte er diese vier Töne *Finales.* Die vier unter diesen liegenden Töne hiess er *Graves*, die tiefen, und wendete die für die *Finales* bestimmten Zeichen nach links. Da das Zeichen *I* keiner Umwendung fähig war, so ersetzte er es durch *N.* Siehe Musikb. 4.

Zur vollkommenen Notenschrift fehlte noch immer die Anschaulichkeit auf- und absteigender Töne; auch auf diese Bahn führte *Huchald* sein praktischer Sinn. Er zog Linien und bezeichnete am Anfange die Zwischenräume mit dem Tonverhältniss, *to* = *Tonus, sem.* = *Semitonus* und setzte die Textsylben zwischen die Linien, wodurch die Bewegung der Töne auch für das Auge sichtbar wurde. Siehe Musikb. 5.

Im Codex von Montpellier ist über den Neumen noch eine einfache Buchstabenbezeichnung angewendet. Sie geht vom Tone *F* aus, überschreibt diesen mit *f* und so fort nach der alphabetischen Reihe der Buchstaben, wodurch neben der Dynamik der Neumen auch das Tonverhältniss vollkommen fixirt ist. Siehe Musikb. 6.

Erst durch *Guido* von *Arrezzo*, der im Anfange des 11. Jahrh. blühte, wurde eine Notirungsweise eingeführt, welche nichts mehr zu wünschen übrig liess und den Keim weiterer Fortentwicklung in sich trug, wie denn wirklich aus ihr unser Notirungssystem sich gestaltete. Um der Willkür im Lesen der Neumen zu begegnen, setzte er dieselben auf ein System von vier Linien und bestimmte ihre Tonhöhe dadurch, dass er die Linien für *F* und *C* mit diesen Buchstaben bezeichnete, nach denen die Noten der übrigen Linien und Zwischenräume leicht benannt werden konnten, wesshalb diese Buchstaben auch Schüssel genannt wurden, und unser *C* und *F* Schlüssel ist auch nachweisbar aus diesen entsanden.

Zu noch leichterer Orientirung zog er die Linie für *F* roth und die für *C* gelb, so hatte man durch die ganze Zeile hindurch diese beiden Schlüssellinien immer vor Augen. Kam der Ton *f* über *C* zu stehen, so zog man die rothe Linie auch in den Zwischenraum. Ein Beispiel aus *Lambillote* aus dem 11. Jahrh. Siehe Musikb. 7.

Da diese Neumen zu fein waren, wenn mehrere aus einem Buche singen sollten, so fing man bald an, sie kräftiger zu schreiben, so entstand die gute Schrift des 15. Jahrh., die sich besonders in Köln bis in unsere Zeit erhielt, an anderen Orten aber der Quadratschrift weichen musste, durch welche sich auch der Rest von der Tradition des Chorals ganz verlor.

Ein Muster der verstärkten Neumenschrift, wozu ich denselben Text und dieselben Neumen zur besseren Vergleichung wählte, findet sich Musikb. 8.

d) Die so vorbereiteten Gesänge trug Gregor in ein Buch zusammen.

Die von ihm ausgewählten, notirten und für die einzelnen Tage und Feste des Kirchenjahres festgesetzten Gesänge schrieb der h. Gregor in ein Buch zusammen, welches man *Antiphonarium centonem* nannte, weil es aus verschiedenen Quellen compilirt war. Dieses sollte nun die Norm sein, wonach der Kirchengesang für alle Zeiten geordnet und verbessert werden könnte, wenn Abweichungen vorkommen sollten. Gregor legte es daher am Altare der h. Apostel Petrus und Paulus nieder und liess es dort an einer Kette befestigen. Bei einem Brande in der Peterskirche soll es zu Grunde gegangen sein; Forkel bemerkt in seiner Geschichte der Musik, Theil II p. 345 Note 89: „Das Gregorianische *Antiphonarium cum notis antiquis musicis* liegt zwar in der Vatikanischen Bibliothek, wie das *Diarium Venetum Eruditorum Italiae Tom. XIX p.* 7 meldet, allein Niemand sagt uns von der Beschaffenheit dieser alten Noten etwas.“

Diese Notiz ist bisher meines Wissens noch nicht berücksichtigt worden. Gründliches Forschen am bezeichneten Orte könnte vielleicht doch von Erfolg sein. Da es übrigens für jetzt nicht mehr zu Gebote steht, müssen wir uns nach anderen Quellen umsehen.

Karl der Grosse, der keine Schwierigkeiten scheute, den echten gregorianischen Gesang in seinem Reiche einzuführen, hatte im Jahre 790 auf seine Bitte vom Papst Hadrian I. es erlangt, dass er ihm abermals 2 Sänger sendete, um der wieder eingerissenen Unordnung im Kirchengesange zu steuern. Die beiden Sänger waren *Petrus* und *Romanus,* und jeder hatte eine authentische Abschrift des gregorianischen Anthiponars bei sich. Romanus, der nach *Soissons* bestimmt war, auf seiner Reise in der Nähe von St. Gallen erkrankte wurde von den Benediktinern des Klosters daselbst gastfreundlich aufgenommen und verpflegt. So kam die authentische Abschrift des gregoriani-

schen Antiphonariums in den Besitz des Klosters von St. Gallen, in dem es sich noch befinden soll.

Lambillote hat 1851 ein lithographirtes *Facsimile* des fraglichen Codex herausgegeben und hält denselben für ächt, was er mit triftigen Beweisen erhärtete. Dagegen haben sich in neuerer Zeit Widersprüche erhoben und besonders der gelehrte Anselm Schubiger, Kapellmeister im Kloster Einsiedeln, erklärte sich in der *Revue de Musique ancienne et modérne no.* 12. *December* 1856 *p.* 271 gegen die Authentizität dieses Codex und setzt ihn auf Grund dieser Schriftzüge ins 10. Jahrh. Er glaubte, es sei das erste Exemplar in Folge des Gebrauches abgenützt und durch eine neue Abschrift ersetzt worden, welche man in den ursprünglichen Einband eingeheftet habe. Dem dürfte man wohl damit entgegnen, dass die so spurlose Beseitigung eines so geschätzten Codex, dass man ihn, gleich dem *Antiphonar* des heil. Gregors, ebenfalls an den Altar des heil. Petrus zu St. Gallen kettete, nicht so leicht anzunehmen ist.

Sollte sich aber die Sache auch wirklich so verhalten, so ist doch sicher diese Abschrift mit allem Fleisse gemacht, und bei dieser Gelegenheit das Fest des heil. Gregors und der heil. Dreieinigkeit eingesetzt worden, welche den Gegnern ebenfalls als Beweis gegen die Authentizität dieses Codex dienen.

Wenn man aber auch das echte Antiphonar des heil. Gregor noch hätte, so würde es bei der unbestimmten Art der Notirung durch die Neumen doch zur genauen Herstellung des gregorianischen Gesanges nicht ausreichen. Gottes Vorsehung hat aber Mittel geboten, dass das Werk des heil. Gregors, wozu er selbst ihn begeisterte und ihm besondere Gnade verlieh, nicht untergehe.

Unter den vielen Verdiensten, welche Guido von Arezzo um den Kirchengesang hat, ist das vom grössten Einfluss auf die Erhaltung des gregorianischen Gesanges gewesen, dass er es unternahm, ein Antiphonarium in seiner Notirungsweise zu schreiben. Wenn zu damaliger Zeit, und auch von ihm selbst vielfach geklagt wurde über die Entstellung des greg. Gesanges, so lässt sich doch mit Gewissheit annehmen, dass Guido die richtige Gesangsweise kannte und eine Herstellung derselben nach seiner Notirungsweise vollkommen genüge.

Aber leider scheint auch dieses Antiphonar des Guido für uns verloren. Wir müssen uns also an die ältesten Abschriften halten, die der Zahn der Zeit und die Barbarei der folgenden Jahrhunderte verschonte, unter denen der Codex von Montpellier obenansteht. Zum Glück bietet die wunderbare Uebereinstimmung dieser alten Handschriften die Gewissheit, dass sie alle Abschriften Eines Originales seien, welches doch kein anderes sein kann, als das Antiphonar des Guido.

Es lässt sich daher die Möglichkeit, den greg. Gesang nahezu in seiner Originalität wieder herzustellen, nicht bezweifeln. Der Weg hiezu dürfte folgender sein.

1. Man vergleiche von den mit Neumen notirten Codices möglichst viele unter sich, und wähle jene aus, die in der Notation am genauesten, also auch im Allgemeinen im Steigen oder Fallen und der Zahl der Noten übereinstimmen.

2. Diese halte man zusammen mit möglichst vielen Handschriften, mit Guidonischer Notirung. Stimmen diese mit Zahl der Noten, so wie im Steigen und Fallen derselben mit den neumatisirten Codices zusammen, so habe ich einen Schritt weiter gewommen, ich kenne jetzt auch die Intervalle, um welche die Noten im Allgemeinen steigen oder fallen, und aus der Gleichheit mehrer solcher Codices erhalte ich ein nicht leicht bestreitbares Kriterium für die Aechtheit der Lesart.

Ich will diesen Gang an einem Beispiele nachweisen, und wähle hiezu das *Graduale* für den III. Sonntag im Advent. „*Qui sedes Domine super Cherubim, excita potentiam tuam et veni*“. (Musik B. 9.) Ich stellte zum Zweck der Vergleichung zusammen: 1. Die Neumenbezeichnung des Codex v. St Gallen nach *Lambillottes Facsimile*, 2. die Leseart des Codex v. *Montpellier*, 3. die alte der *Dominicaner*, 4. die von *Rouen* [Ms. V. *Siècle**)], 5. den alten Gesang der *Cisterzienzer*, 6. nach einem Codex aus dem 13. Jahrh. N. 2901, 7. ein aus eben dems. Jahrh. N. 7068 beide in der Münchner Hof- und Staatsbibliothek und beide von *Lambillotte* als vorzüglich empfohlen, 8. dann nach einem Codex aus dem 13. oder 14. Jahrh. im Germ. Museum zu Nürnberg N. 7068, 9. die Ausgabe v. *Rheims* bei *Lecoffre*, 10. den gegenwärtigen der *Cisterzienzer*, 11. die Ausgabe *Paschals*, 1666. 12. die v. *Nivers*, 13. die v. *Digne*, 14. die Ausgabe v. Mettenleiter, 15. die Belgische Ausgabe, welche mit der Medicaeischen gleich ist, 16. die Version v. *Patu*, ferner 17. die Version *Dufours*. Zum Theil genommen aus der Preisschrift des *C. J. Patu de Saint-Vincent* „*Quelques Observations sur le chant Grégorien. Paris librairie Adrien le Clere et C.* 1856. 8.

Beachten wir vor Allem die Hauptcodices ohne auf die Kürzungen Rücksicht zu nehmen. Wir finden z. B. über dem Worte *Sedes* im Codex v. St. Gallen die Neumengruppen /·. /= _/·/ also, 2 aufsteigende, 2 absteigende Noten, dann eine lange Note mit 2 absteigenden kurzen, dann 3 aufsteigende mit 2 absteigenden kurzen. Die Codices v. *Montpellier* N. 2, so wie die übrigen Codices weisen 2 Noten *d* und *c* mehr auf. Die 2. Phrase ist in sämmtlichen Codices ganz richtig gegeben, ebenso die 3. Es frägt sich also nun, ob die

*) Ist offenbar ein Druckfehler und muss heissen XV.

2 Noten im Codex v. St. Gallen fehlen, vielleicht verwischt, oder im Durchbausen ausgeblieben sind, oder die Guidonischen Codices diese beiden Noten zusetzten, das erstere scheint das Wahrscheinliche zu sein. Lässt man die Leseart des Cod. v. St. Gallen als die richtige gelten, so erhält man im Zusammenhalt mit den Guidonischen, die kürzere Leseart *ed de cha edfed.* / *se des . . . .*
Die Neumen über dem Worte *Cherubim* geben zuerst drei Noten, zwei aufsteigende und eine absteigende, dann eine einzelne, hierauf 4, 2 aufwärts und 2 abwärts schreitende; dann 2, eine lange und eine kurze abwärtsgehende, dann 2 abwärtsgehende kurze, was der Romanische Buchstabe *c (celeriter)* über der Neume bedeutet, und endlich, 5 Noten, 2 aufwärts- und 3 abwärtsgehende. Diese Leseart findet sich in den Codicibus 4, 5, 6 u. 7 am Richtigsten dargestellt, während die Notenzahl auch mit den übrigen Codicibus stimmt, aber die Gruppirung der Neumen nicht richtig erscheint. Diese Beispiele mögen im Hinblick auf den Zweck der Schrift genügen.

Wir haben dieses Stück noch nach einer anderen Richtung hin zu betrachten. Es stellt uns auch eine auffallende Abweichung der Codices sowohl im Anfange, als nach der ersten Hälfte dar, und ich habe es desswegen gewählt.

Unter den Original-Codices ist es N. 8, welcher das *Graduale* statt in *a*, in *d*, also eine Quint tiefer beginnt; ferner bei *excita* schreibt N. 2, 4 u. 8, die erste Note *g*, dagegen N. 3, 5, 6 u. 7 die erste Note *c*, also um eine Quart höher. Diese Differenz hält sich fort bis zur 7. Note vor dem Schluss. Dass hier nicht ein Schreibversehen in den Noten vorliegt ist offenbar, es liegt hier die Differenz auch nicht im Schlüssel, wie *Patu de Saint Vincent* glaubt, denn setzt man in der Leseart des Codex v. *Montpellier* statt des *C*Schlüssels den *F*Schlüssel vor „*Excita*“, so wird die erste Note allerdings *c* aber das eine Oktave tiefer stehende *C (gravis)*, auch der Schluss zeigt die Unstatthaftigkeit der Schlüsselverwechslung, da die 2 verschiedenen Lesearten sich in den letzten Noten zum beiderseitigen Schlusse in *G* ausgleichen, indem die eine herab, die andere hinauf steigt. Es liegt hier eine Tonartenverwechslung zu Grunde. Der Codex v. Montpellier verlegt diese Stelle, und der aus dem Germ. Mus. auf den Anfang in die untere Quart der Mixolydischen d.i. in den 8. Ton, oder, wie die alten Theoretiker ihn nannten, in den *Plagis tetrardi*. Da kommt uns aber eben Guido v. Arezzo zu Hilfe, der in seinem: „*Tractatus correctorius multorum errorum, qui fiunt in cantu Gregoriano in multis locis*“ bei Gerbert *Script de Musica Tom* II. p. 52 sagt: *Graduale „qui sedes“. Hic cantus a multis dignoscitur depravatus, scilicet in principio et in hac dictione „super“ quae tetrardo authentico naturaliter deputantur. In F gravi et in c acutum elevatus sine dubio est*

incipiendus et haec sylaba „su“ c acuto deputabitur, g acutum gradatim visitans, ut haec syllaba „per“ ab c acuto, a acutum suum diapente immediate visitat, et artificiali cursu G grave, ut authentum decet, requirit et recipit pro finali.

Die Stelle vollständig zu entziffern, ist hier nicht der Platz, aber so viel geht klar daraus hervor, dass das *Graduale* nach dem Urtheil *Guidos* zur authentischen Tonart gehöre, die fraglichen Stellen also aus der unteren Quart zu erheben und die Leseart in den Codices 3, 5, 6 u. 7, die richtige ist. Diese hat auch der gründliche Forscher *Lambillotte* aufgenommen. Von diesem Gesichtspunkte sind auch die Kürzungen zu betrachten und daher die Lesearten N. 11, 12, 13, 14, 16 als unrichtig anzusehen.

Auf diesem Wege ist die von den Bischöfen von Rheims und Cambrai 1849 zusammengesetzte Commission zur Abfassung eines Graduals und Antiphonars vorgeschritten, und hat bei *Jacob Lecoffre et socios* in Paris ein Graduale herausgegeben, welches den gregorianischen Gesang unter allen am Nächsten kommt, und *Pius* IX. hat nicht nur in einem Breve an den Bischof v. Arras vom 23. Aug. 1854 und einem späteren vom 24. Nov. 1856, demselben zur Einführung dieses Graduales Glück gewünscht und seine Beistimmung erklärt, sondern auch dem Verleger, der ihm ein Exemplar dieses Graduals und Antiphonars zugesendet hatte, in einem Breve ebenfalls vom 23. Aug. 1854 die vollste Anerkennung gezollt.

Wenn auch diese Ausgabe noch Manches, bezüglich genauerer Ausscheidung der Neumen-Gruppen, zu wünschen übrig lässt, so ist doch unter Zustimmung des heil. Vaters selbst der Weg scharf gezeichnet, auf dem man der Wahrheit in der obschwebenden Frage am nächsten gelangen kann. Eine ausführliche Würdigung dieser Ausgabe gibt *Abbé Jules Bonhomme* in seinen *Principes d'une véritable restauration du chant grégorien. Paris* 1857. *II. Partie Chap. I.*

Umsomehr wäre es daher zu bedauern, wenn man sich den Missgriff zu Schulden kommen liesse, die corrupte Medicäer-Ausgabe nicht nur wieder zum Abdruck zu bringen, sondern sie auch als Norm für den kirchlichen Gebrauch vorzuschreiben.

c. Der heil. *Gregor* stiftete Sängerschulen.

Das Hauptmittel, welches der heil. *Gregor* zur Verbreitung und Befestigung seines Gesanges anwendete, war die Gründung von Sängerschulen. *Johannes Diakonus*, sein Biograph, erzählt in seinem Buche *de vita Gregorii Papae* lib. II. Er (Gregor) stiftete auch die Sängerschule, welche noch jetzt nach seiner Einrichtung in der heiligen römischen Kirche singt, und wies ihr nebst einigen Einkünften zwei Wohnungen an, die eine an den Stufen der Peterskirche, die andere beim Lateran, wo noch heut zu Tage

sein Bett, auf welchem er ruhte und sang, und seine Geissel, mit der er die Knaben bedrohte, nebst dem authentischen Antiphonar in geziemender Verehrung aufbewahrt wird. Ueber diese Schule habe ich in einem alten Buche römischer Verordnungen folgende Bestimmungen gelesen. Erstens werden in jede dieser Schulen Knaben aufgenommen, welche gut Psalmen singen, dann werden sie in der Sängerschule verpflegt und endlich der päpstlichen Kammer einverleibt. Sind die Knaben aber adelig, so werden sie sogleich in der päpstlichen Kammer verpflegt und erhalten von dem Erzdiakon die Ermächtigung, auf einem mit Franzen versehenen Ueberzuge zu sitzen, wie man ihn gewöhnlich über die Pferde-Sättel legt. Endlich werden sie, wenn sie in der Schule verbleiben, nach Inhalt des Sakramentariums bis zum *Subdiaconat* befördert, aber nie durch öffentliche Ordination zum Diakonat oder Presbyterat.

Ferner ist die Sängerschule in mehrere Chöre abgetheilt. Ein Chor ist aber (nach Isidor) eine Anzahl Sänger, welche desswegen so genannt werden, weil sie anfänglich in Form einer Krone um den Altar standen und psallirten.

Ausser dem Primicerius waren in der Sängerschule noch 4 Würdenträger, der erste, zweite, dritte und vierte der Schule, von denen die ersten drei Paraphonisten, der vierte aber Archiparaphonist genannt wurde und die Obliegenheit hatte, dem Papste das Nothwendige über die Sänger zu berichten.“

Durch die Bemühung Karl des Grossen wurden auch in Frankreich Sängerschulen errichtet, unter denen die in Metz und Soissons die berühmtesten waren, in Orleans, Toul, Dijon, Cambrai, Paris und Lyon. Aber auch in andern Ländern erstanden solche, besonders zeichneten sich hierin die Klöster in St. Gallen und Fulda aus. So verbreitete sich der gregorianische Gesang immer mehr in allen Ländern Europas und legte den Grund zu deren folgenden musikalischen Bildung. Nur die Griechen und Russen weigerten sich hartnäckig, den römischen Gesang anzunehmen, sie sind aber auch jene, welche in musikalischer Bildung am Tiefsten stehen.

Es war aber auch die Kirche eifrigst besorgt, den gregorianischen Gesang zu befördern und zu pflegen, davon zeugen ihre vielen Verordnungen in dieser Beziehung, welche Päpste und Conzilien erliessen; auch das letzte ökumenische Conzil zu Trient blieb nicht zurück.

Nach Ausbildung der Instrumentalmusik und Einführung derselben in die Kirchen, waren es die Klöster, in denen der Choral noch Pflege fand, bis er mit ihrem Erlöschen allmälig auch verstummte.

In neuester Zeit, da das kirchliche Leben wieder mehr erwacht, wendet man auch dem Choral wieder mehr Aufmerksamkeit zu, besonders in Frank-

reich, Belgien und am Rhein. In Bayern ist es vorzugweise Regensburg, das sich durch treffliche Leistungen vor Allen auszeichnet, so wie unter den Klöstern, die reformirten Benediktinerstifte *Solesmes* in Frankreich und dessen Filiale in *Beuron* bei Sigmaringen, welche sich die Pflege des gregorianischen Gesanges zu einer Hauptaufgabe gesetzt haben und derem Letzteren wir die nicht genug zu beherzigende Schrift verdanken: „Choral und Liturgie, von einem Benediktinermönche des Klosters St. Martin zu *Beuron* im Donauthale. Schaffhausen, Hurtersche Buchhandlung. 1865.“

Es würde die Gränzen dieser Schrift weit überschreiten, wollte ich die Leistungen auf diesem Gebiete in den letzten Jahrzehnten nur oberflächlich anführen, was um so weniger nothwendig erscheint, als im 2. Theile ohnehin davon zu sprechen sein wird.

d) *Gregor* revidirte auch die Tonarten des Kirchengesanges.

Um die Ausdrücke der alten Theoretiker über den Bau und die Singweise des Chorals zu verstehen, muss man sich mit dem sogenannten Guidonischen *Solmisations*-System bekannt machen, von dem hier das Wesentlichste angedeutet werden soll. Guidos Skala hatte 22 Töne; die zwar nach Buchstaben benannt wurden, aber keine nach der Stimmgabel bestimmte Tonhöhe hatten. Dieser sogenannten fixen Tonleiter stand die bewegliche in Tetrachorde getheilte gegenüber.

Guido hatte, wie man sagt, aus den Anfangssylben der Halbverse in dem Hymnus auf das Fest des h. Johannes des Täufers: ***Ut*** *queant laxis* ***re****sonare sib ris,* ***Mi****ra gestorum* ***fa****muli tuorum,* ***sol****ve poluti* ***la****bii reatum, Sancte Joannes.* Die Bezeichnung der 6 ersten Töne der Skala, d. i. eines Hexachordes genommen, unter der Annahme, dass *Mi-fa* die Lage des Halbtones andeutete. Es konnte also mit

Ut re mi fa sol la der Anfang jeder Durskala bezeichnet sein, sowohl *c d e f g a*, und *g a h c d*, als *Des es f ges as.* Da es sich nur um die Lage des Halbtones handelte.

Kiesewetter spricht ihm diese Erfindung geradezu ab. „*Guido v. Arezzo* sein Leben und Wirken.“ Leipzig, 1840.

An seinen Freund Michael schreibt er: „Dass er sich dieses Hymnus beim Unterrichte der Knaben bediene.“ Ob er nun selbst die Anfangssylben dieses Hymnus zu Hexachorden geordnet und die bewegliche Leiter damit aufgestellt habe, geht aus seinen Schriften wenigstens nicht hervor, auch bedient er sich derselben nicht zur Bezeichnung der Tonverhältnisse.

Diese bewegliche Leiter wurde mit der unbeweglichen auf folgende Weise verbunden.

		Hexachordum grave et durum	Hexachordum naturale.	Hexachordum molle. (Tetrachordum Synemenon)	Hexachordum durum. (Tetrachordum diezeugmenon)	Repetitio.
superacutae oder excellentes	ee					
	dd					
	cc					
	♮♮					
	♭♭					
	aa					la
acutae	g					sol
	f					fa
	e				la	mi
	d			la	sol	re
	c			sol	fa	ut
	h	. .	. .	. .	mi	5
	b	. .	. .	fa		
	a		la	mi	re	
Graves (Claves finales)	G		sol	re	ut	
	F		fa	ut	4	
	E	la	mi	3		
	D	'sol	re			
	c	fa	ut			
	♮	mi	2			
	A	re				
	Γ	ut				
		1				

Man sieht an dieser Tabelle die Hexachorde so an die fixe Leiter gestellt, dass die Halbtonsylben *mi fa* immer auf *c h* oder *e f* oder *a b* treffen.

Das erste Hexachord ist das Tiefste und wurde in den Choralsätzen nur in den *plagalen* Tonarten erreicht. Das zweite hiess das *Hexachordum naturale*, weil es sich ohne Umstände der fixen Leiter anschloss. Das dritte hiess das weiche, weil zum Anschluss desselben an die fixe Leiter die Stufe *h* durch das runde *h* = *b* vertieft werden musste — also ist bei dieser Bezeichnung „*mollis*“, von unserer Moll-Tonart ganz abzusehen. Das vierte ist das harte Hexachord, weil hier das *b quadratum* oder das harte *b* zu nehmen

ist. Die Tetrachorde 3 und 4 sind von besonderer Bedeutung, das 3. heisst das Tetrachord der *Synemenon*, d. i. der zusammen genommenen Töne, weil der Ton *b* herabgezogen werden muss als Halbton zu *a*. Das 4. das Tetrachord *diezeugmenon*, weil die *h*-Stufe von *a* getrennt, zu *c* hinaufgenommen werden musste. Oder weil das *Tetrachord* der *Synemenon* durch den Ton *F* mit dem 2. von *C* beginnenden Tetrachord verbunden ist, während das Tetrachord der *Diezeugmenon* von diesem getrennt ist und nicht im Schlusston *f* desselben, sondern auf der nächsten Stufe *g* beginnt.

Eine Tonleiter von 8 Tönen liess sich offenbar mit den Hexachorden nicht unmittelbar singen; man hatte mit den Hexachorden zu wechseln, *mutiren* oder *permutiren*. Wollte man z. B. die Durleiter singen, so hatte man das Hexachord 2 zu wählen; diese führte nur bis *a. ut re mi fa sol la*, man musste also hinüber in das *Hexachord* 4, und dort fortsetzen *mi fa;* allein die Regel verlangte, dass man schon nach dem Tetrachord wechsle und solmisire

c d e f g a h c
ut re mi fa sol
ut re mi fa

und rückwärts

c h a g f e d c
fa mi re ut
la sol fa mi re ut

sollte diese Oktave aber in *moll* gesungen werden, — man vergesse die Bedeutung „*moll*“ nicht, — so musste man das *Hexachord* 2 mit dem dritten *permutiren* und die *Solmisation* hiess:

ut re mi fa
ut re mi fa sol

Es mussten also hier die 2 Tetrachorde zusammen geschoben werden, so dass der letzte Ton des ersten, der erste des zweiten wurde, also *Synemenon*, während im *Dur*-Gesange die beiden Tetrachorde von einander getrennt — *diezeugmenoi* — sind.

Das Tetrachord der *Synemenon* findet auch seine Anwendung bei Vermeidung des *Tritonus* oder der grossen Quart *F—h*.

So sehr der *Tritonus* von den Schriftstellern des 16. Jahrh. verpönt war, so scheint doch früher die Scheu davor nicht so gross gewesen zu sein und es werden von alten Theoretikern Fälle angeführt, in denen der Tritonus gesungen wurde.

Hugo v. Reutlingen schreibt 1332 in seinen *Flores musicae*. Cap. 3 *de Modis* v. 334.

336 *Tritonus ad vocem quartam posset retineri,*
Cantus quem raro quorundam vult ad hiberi,
In quo vix poterit resonantia dulcis haberi;
Ergo communis cantus cupit hunc removeri.
340 *Musica dulcisonas cum poscat carminis odas,*
Per voces quartas soli diatesseron aptas;
Tritonus inque raro posset manu retineri.
Cantus communis si glisceret hunc adhiberi,
F fa ut huncque modum praestabit cum ♭ fa ♮ mi;
345 *In qua si clave removendo fa retines mi,*
Vel si fa retines e la mi sursum quoque poscas.

In der Erklärung hiezu sagt der Autor: Wir wenden den *Tritonus* im Gesange nur selten an. Man findet ihn jedoch in der Repetition der Jnvitatorien, welche dem 7. Tone zugeschrieben werden, wie in dem Jnvitatorium: *Ave Maria, dominus tecum, saeculorum Amen. Dominus.* (Dieses Jnvitatorium ist in Noten angeführt. Es schliesst hier das *saeculorum Amen* mit *h* und das *Dominus* beginnt mit *F.*) Er findet statt von *F fa ut* zu *♭ fa ♮ mi* im harten Gesang *(per cantum durum)*, oder von *♭ fa ♮ mi* zu *e la mi*, wenn man im weichen Gesang *(per cantum b mollem)* aufsteigt, was aber selten gefunden wird.

Ein zweiter Fall, in welchem die Beibehaltung des *Tritonus* gefordert wird, findet sich bei Aaron in seinem *Adjunta del Toscanello*, wo er von der Nothwendigkeit spricht die Erhöhungs- und Vertiefungszeichen in den Kompositionen beizusetzen. Er führt ein Beispiel aus der Messe „*Clama ne cesses*“ an, wo es heisst: und sagt, würde man hier den *Tritonus f-h* durch *b* mildern wollen, so entstände das Intervall *b-e*, welches weniger zulässig ist als der vollkommene *Tritonus*. Dasselbe zeigt er an einem anderen Beispiele

Wollte man hier *h* in *b* verwandeln, so würde dasselbe zu *fis*, welches nach der Regel des Kontrapunktes*) hier gesungen werden muss ebenfalls die verminderte Quinte mit 2 Halbtönen erzeugen.

Es ist diese Bemerkung zugleich ein sehr beachtenswerthes Moment zur Beurtheilung des allgemachen Fortschrittes der Harmonik, da nicht nur uns jetzt eine absteigende verminderte Quint, wenn sie wieder aufwärts schreitet,

*) *Perche essendo da la ragione del contrapunto ordinato, che quella semibreve ultima sia per causa di un sesta, che nel tenore apparira come richiedono le naturali cadenze sospesa et accidentalmente pronuntiata: non è bisogno, che la seconda semibreve sia dal b molle soccorsa ne ajutata.*

wie in den beiden Fällen, nicht störend sondern sogar schön erscheint, wie man in den Meisterwerken des 16. Jahrh. das hier noch durch die Theorie verpönte Intervall häufig findet.

Das letzte Beispiel führt uns auf eine zweite Art den Tritonus zu vermeiden, nämlich durch Erhöhung des *F* in *fis*.

Hören wir darüber *Guido* von *Arezzo*, der als vollgiltiger Gewährsmann gelten wird. Er sagt Kap. VII im *Mikrologus*: „Wir bedienen uns des *b* moll überhaupt im Gegensatz zu *F*, vorzüglich aber in jenen Phrasen, in denen *F* oder *f* in der Höhe oder Tiefe sehr oft wiederkehrt. Unterdessen könnte dadurch leicht Konfusion und Umgestaltung der Modus (Tonarten) erzeugt werden. So würde der Modus in *G* dem ersten *(proto)*, *a* dem zweiten *(deutero)* gleichen, während *b mollis* selbst wie der dritte *(tritus)* tönen würde.

„Im X. Kapitel klagt er über unwissende Sänger, welche oft die Tonarten verwechseln, dadurch, dass sie entweder nicht im entsprechenden Tone anfangen oder auf dem dritten Tone gewisse *Subductiones*, genannt *Dieses*, anwenden, welche aber nur in bestimmten Fällen gestattet werden dürfen. Die Diesis darf bei keiner Note *(sono)* angewendet werden als bei der 3. und 6. (nach der alten Skala von *A* an gezählt) d. i. bei *C* und *f*,“ wenn sie auch in einem andern Tone gefunden würde, müsste sie durchaus verbessert, nicht bloss aber sie selbst, sondern auch der Grund, aus dem sie ohne Noth hervorgegangen, beseitigt werden.

Diese Diesis, welche, wie wir oben schon gesagt haben, die Stelle eines halben Tones vertritt, darf nirgend angewendet werden, ausser in dem Falle, dass der dritte Ton *c* in dem ersten *(modus in proto)* gesungen wird und darauf der 4. Ton *D* zu nehmen ist und in sich liegen bleibt, oder wieder zum dritten oder einem tieferen Ton fortschreitet. Dann ist der dritte Ton *(C)* welcher dem 4. *D* oder dem (Finaltone des) Ersten vorausgeht ein wenig unten zuzuschneiden *(subducendus)*, was man Diesis nennt und die Hälfte des folgenden Halbtones ist, wie der Halbton die Hälfte des folgenden Tones ist. Die ganze Stelle ist sehr unklar, indem die Zahlen oft auf Töne, oft auf die Modus bezogen werden müssen, und nur auf diese Weise verstanden werden kann; zur Ermöglichung des Vergleiches ist hier das ganze Kapitel im Original beigefügt.

Cap. X. *De Modis et falsi meli agnitione et correctione. Hi sunt quatuor modi vel tropi, quos abusive tonos nominant, qui sic sunt naturali ab invicem diversitate disjuncti, ut alter alteri in sua sede locum non tribuat, alterque alterius neumam aut transformet aut recipiat nunquam; dissonantia quoque per falsitatem ita in canendo subrepit, cum aut de bene dimensis vocibus parum quid gravantes demunt, vel adiiciunt inten-*

dentes; quod pravae voces hominum faciunt, cum aut praedictam rationem plus justo intendentes vel remittentes, neumam cujus libet modi aut in alium modum pervertunt, aut in loco, qui vocem non recipit, inchoant, [vel quasdam faciunt subductiones in trito, quae dieses appellantur, cum non oportet eas in usum admittere, nisi supervenientibus certis locis. Quod ut facile pateat, proponimus exemplum:

c
aa aa a ♮ a a a a
Γ G G F G G G F G F G F F F
E E E E E E D D D

Desiderium.

In nullo enim sono valet fieri, excepto tertio et sexto; nam et si reperiantur in alio, penitus emendanda est; non solum autem ipsa, se det radix, ex qua inutiliter processit, eradicanda est. Notandum, quod, quia a a quibusdam semitonii loco admittitur, ideo harmoniam in modum plaustri vergentis per petrosam semitam conficiunt. Ideo autem plus quam omnium artium musicae sunt regulae dissolutae, quia, dum nusquam aliqui potuerunt se ad semitam admittere, imo dum pleni fluminis (f. instar) cui dum non sufficit proprius alveus, per compita diffunditur; ita ipsi omni loco, quo semitonia accreverunt, aliam semitam elegerunt, scilicet metuentes arctum ingredi specum, ne magnitudo, qua praecellunt, corporis arctetur, aut minori latidudine aut breviori altitudine tegminis. Ubi autem non quaerunt (f. queunt) penitus effugere, diesi usi sunt, imitantes nimirum illos, qui, dum metuunt vim algoris, vim faciunt impingentes semel ante os camini.

Igitur haec diesis, quae, sicut supra diximus, locum semitonii sumit, nusquam sumenda est, nisi isto modo, cum tritus canitur, et tetrardus producendus est in proto, iterum deponendus est in semet ipso, vel in eodem trito, vel etiam magis infimo. Tunc tritus, qui praeest tetrardo, protove, subducendus est modicum; quae subductio appellatur diesis, et medietas sequentis semitonii, sicut semitonium est medietas sequentis toni. Metitur autem hoc modo. Cum a G ad finem feceris novem passus, reperisque a, tunc ab a. ad finem partire per septem, et in termino primae partis reperies primam diesim, inter ♮ et c. Mox secundus et tertius passus erunt vacui, quartus vero tertii diesis obtinebit locum, qui similiter erit inter ♮ ♮ et c. c. Modo simili a d. passus fiant totidem ad finem, moxque secundae patebit locus supradicto ordine, quae erit inter e et f. Tunc revertens ad primam diesin, divide ad finem per quatuor, et primus item

passus terminabit inter e et f, secundus inter $\genfrac{}{}{0pt}{}{\natural}{\natural}$ *et* $\genfrac{}{}{0pt}{}{c.}{c.}$*, reliqui vacant. Admonemus vero lectorem, ne existimet nos desipere, eoquod primo omisimus ista scribere. Nos enim paratos habebit, post finem operis ex istis respondere sibi; nunc ad cepta revertamur.*

Suntenim nonnulli, qui, ubi debuerant semiditonum admittere, apponunt tonum]. Quod ut exemplo pateat in Communione „Diffusa est gratia", multi propterea, quod erat incipiendum in F. uno tono deponunt, cum ante F tonus non sit: sicque fit ut [ubicumque occurrit semitonium, ponant illum sub F, quod nullo modo fieri potest, et ideo] finis Communionis ejusdem ibidem veniat, ubi nulla vox est. Cantoris itaque peritiae esse debet, quo loco vel modo quamlibet neumam incipiat, ut eam vel suo modo restituat, vel si motione opus est, ad affines voces inquirat. Hos autem modos vel tropos graece nominamus protum, deuterum, tritum, tetrardum.

Bemerkungen zu diesem Kapitel. Die mit [ ] eingeschlossene Stelle im *Micrologus Guidonis Aretini* nach Gerbert *de Script.* Tom II p. 11. findet sich in den Manuscripten des 11. und 12. Jahrhunderts nicht. Jedoch erscheint sie schon in einem Kodex des 12.—13. Jahrh., der ehemals der Stadt Regensburg gehörte und jetzt in der Hof- und Staatsbibliothek in München aufbewahrt wird unter der Bezeichnung *Cod Lit* 13021. fol.

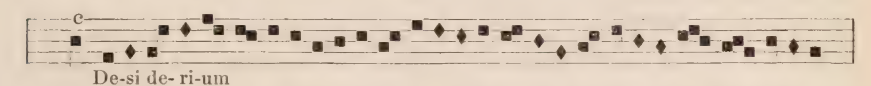
Ob diese Stelle in den ältern Codd. von Guido ausgelassen und von ihm erst später beigefügt wurde, oder von späteren Autoren auf Tradition oder die zu ihrer Zeit geltenden Gesetze hin interpolirt worden sei, steht in Frage. Wenigstens ist der Umstand nicht zu übersehen, dass die Codd., welche die fragliche Stelle enthalten am Ende derselben beisetzen: *Ad monemus vero lectorem, ne existimet nos desipere, eoquod primo omisimus ista scribere. Nos enim paratos habebit, post finem operis ex istis respondere sibi; nunc ad cepta revertamur.*

Diese Stelle wird also von diesen Schreibern selbst als eine Episode erklärt, welche fürs erste zugeben, dass das hier Gesagte über die Theilung des Monochordes zur Auffindung der Diesis schon früher, etwa Cap. III hätte angeführt werden können, zugleich aber den Beweis für die Austheilung des Monochords am Ende des Mikrologus versprechen, und wirklich finden wir auch da im Kap. 20 den Beweis aus dem Gewichte der Hämmer geführt, nach welchem Pythagoras die Schwingungs-Verhältnisse des Einklangs der Quarte, Quint und Octave gefunden haben soll, indem der erste Hammer 12, der zweite 9, der dritte 8, der vierte 6 Gewichtstheile wog.

Wenn auch die besprochene Stelle nicht von Guido selbst stammt, so ist doch durch den Codex aus dem 12. — 13. Jahrh. erwiesen, dass diese Art

Diesis damals schon in Anwendung gebracht wurde. Doch könnte man dagegen einwenden, dass die Alten unter Diesis etwas ganz anderes verstanden haben, als den Halbton in unserem Sinne. „*Diesis est una pars toni in quinque divisi*" sagt Joh. *Tinctorius* in seinem *Definitorium Musicae* noch um die Mitte des 15. Jahrhunderts. Abgesehen aber davon, dass sich diese Definition auf die griechische Musik bezieht, gibt der Autor selbst die sicherste Auskunft, dass hier unter Diesis die Erhöhung des Tones um einen halben Ton zu verstehen sei. Er bemerkt nämlich ausdrücklich: „*vel quasdam faciunt subductiones, quae dieses appellantur*", und später: „*Haec diesis, quae locum semitonii sumit*"; und wieder: „*quae subductio appellatur diesis.*

Das Beispiel für eine falsche *Subductio* „*Desiderium*" ist in Gerberts Ausgabe des *Micrologus* im Anfange mangelhaft, es beginnt nämlich sogleich mit *aa* soll aber nach dem Zeugnisse aller von mir eingesehenen Codd. beginnen mit *C D aa* nämlich:



Eben dieses *C* im Anfange ist es, welches nicht erhöht werden darf, da dieses nach des Autors Angabe nur geschehen darf, wenn auf *D*, *C* gesungen werden soll, welches wieder in *D* zurückkehrt.

Es dient ihm aber auch als Beispiel einer noch grösseren Entstellung des Gesanges durch unrichtigen Gebrauch der Diesis in dem Einige auch *a* als halben Ton gelten lassen, nämlich *gis a* singen. *Schedel* hat in dem 1493 von ihm geschriebenen Codex: (Münchner Hof- und Staats-Bibliothek *MSS. Music.* 1500) über die Stelle *a g a* „*Diesis*" geschrieben; was um so mehr Gewicht hat, als Schedel, obwohl Arzt, doch auch ein gelehrter Musiker war.

Somit war offenbar im 12. Jahrh. die Diesis auf *G* noch verpönt, während sie auf *C* und *F* zugestanden wurde.

Aus diesen beiden Stellen geht hervor

1) dass Guido im Choral bei den Leittönen des 1. Tones *C* und des 7. und 8. *F* die Anwendung der Diesis gestattet, aber nicht urgirt,

2) dass er die Aufhebung des Tritonus durch *b* moll in allen Fällen verlangt in welchen *F* sehr oft wiederkehrt,

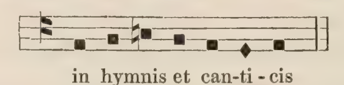
3) dass er in jenen Fällen, in denen durch das *b* rotundum der Charakter der Tonart alterirt wird, die Aufhebung des Tritons durch Erhöhung des *f* vorzieht, wenn dieses *F* nicht sehr oft wiederkehrt.

Es war aber Gesetz bei den Alten, die Diesis im Choral nicht anzuzei-

gen; aber man bediente sich anderer Mittel, wodurch die Sache blieb, die Form aber vermieden wurde, und zwar:

1. Wenn der Triton durch das erhöhte *f* vermieden werden sollte so wurde dem *h* das *B quadratum* beigefügt, dieses war dann mit *mi* zu benennen und da in allen Tetrachorden unter *ut mi* liegt, so war der halbe Ton oder die Diesis schon durch die Solmisation angezeigt.

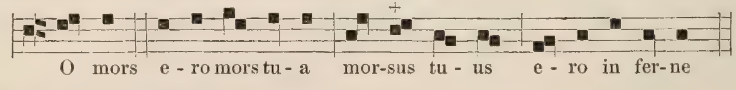
Einen Beiweis hiefür gibt das *Graduale Romanum de tempore et de sanctis juxta ritum Missalis ex Decreto Ss. Concilii Tridentini restituti* etc. *Antverpiae* 1599. In demselben ist in der kritischen Stelle der Sequenz *Lauda Sion* gleich anfangs das ♮ ausdrücklich vorgezeichnet so:



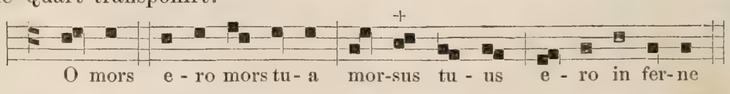
also auch die Diesis bei *f*.

2. ein zweites Mittel war die Transposition. Für eine Transposition in diesem Sinne spricht aber das Zeugniss der alten Theoretiker.

Berno Augiensis sagt in seinem „*Prologus in tonarium*“ *Gerbert* Scpt. II p. 75: Ferner aber, dass jeder Tropus, sei er authentisch oder plagal, wenn man ihn von seiner (natürlichen) Finalstufe um eine Quarte (versetzt) ziemlich aufmerksam betrachtet, in bewunderungswerther, göttlicher Uebereinstimmung gefunden wird; so dass man irgend einen Gesang, von der Finalstufe in die Quarte transponirt, in demselben Modus oder Ton gesetzmässig verlaufen, und wie in seiner Finalnote enden sieht: so dass sehr viele Gesänge, deren Anfang und Schluss vollkommen passt, doch von ihrem Finaltone aus begonnen wegen der Halbtöne wenig entsprechen, aber (um eine Quart) höher intonirt, ohne irgend eine Verminderung eines Tones, wohlgeordnet verlaufend und geziemend in den Confinalen *(soicalibus)* schliessen. Damit dieses deutlicher erhelle, führen wir aus dem 4. Tone folgende Sätze als Beispiele an: *Ant:* „*O mors ero*“. *Ant:* „*Sion renovaberis*“. *Ant:* „*Sion noli timere*“. *Ant:* „*Vade jam*“.



in die Quart transponirt:



Eine solche Stelle führt auch Schubiger, Sängerschule v. St. Gallen in Monum. p. IV. N. 25 aus einem Codex v. Einsied. 22 aus dem 14. Jahrh. auf:

Spe-ci-o-sa facta es et su-a vis in de-li-ci-is tu-is sancta de-i geni-trix.

Diese Stelle ist noch dadurch bemerkenswerth, dass am Ende ♭ vorgezeichnet ist, obgleich gar keine Note dieser Stufe mehr vorkommt. Es war aber nothwendig dies anzuzeigen, damit das Stück als eine Transposition *quarti* und nicht als 2[di] *Toni* erkannt werde, für welche es gelten musste, wäre das ♭ nicht vorgezeichnet. Er hat es aber am Anfang nicht vorgezeichnet um es bei dem *h* über *li* nicht auflösen zu müssen.

Es fiel also das Kreuz bei *f* weg und an dessen Stelle trat die im Choral nicht ungewöhnliche Auflösung des ♭ durch ♮.

Dass im Chorale schon im 14. Jahrh. Halbtöne wenigstens für Instr. angewendet wurden geht aus den *Flores musicae* von *Hugo Spechtshart* v. Reutlingen 1332 hervor. Von Vers 252 — 262 lehrt der Autor auf dem *Monochord* die Halbtöne zwischen 2 ganzen Tönen finden, und sagt in der darauffolgenden Erklärung: *Ulterius notandum, quod plura semitonia in lira, monochordis et organis sunt necessaria, sicut infra quaslibet duas claves, quae tonum faciunt invicem semitonium poterit poni.* Hierauf folgt die Beschreibung auf den Monochord diese Halbtöne zu finden.*)

Entschieden tritt die Praxis im Chorale Halbtöne zu singen schon im 15. Jahrhundert auf.

In einem Codex der fürstl. Wallersteinischen Bibliothek, befindet sich unter andern Abhandlungen auch ein gedrängter *Tractat* im 15. Jahrh. von einem Unbekannten geschrieben. In demselben heisst es am Schlusse wörtlich: *Quarto notandum, quod quotiescunque a re cujuscunque cantus fit descensus in ut, vel a sol in fa, et non ultra, ita quod immediate redeat ad re vel in sol, et hoc pausa formali sequente, licet vox sit naturaliter, et „solvando" etiam per tonum exprimatur, tum cantando non nisi per semitonium euphoniae causa profertur.*

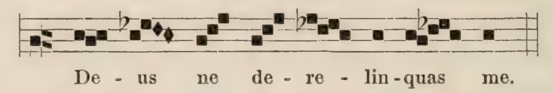
Hier ist also deutlich ausgesprochen, dass bei Cadenzen in *re-D*, oder *sol-G* das *C* oder *F* als Halbtöne *Cis* oder *Fis* — des Wohlklanges wegen — im 15. Jahrh. gesungen wurden.

Dadurch löst sich die vielfach ventilirte Frage: „Ob im Choral die Diesis oder der Leitton zulässig sei", dahin auf:

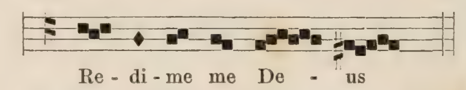
„In der Regel ist der ganze Ton zu singen, auch die sogenannten Leitetöne am Schlusse des 1. und 8. Tones sind zu vermeiden. Die Erhöhung des *f* in *fis* allein ist zulässig in einigen wenigen Fällen des 4. und 8. Tones zur Vermeidung des Tritons, wenn diese durch ♭ vermittelt die Tonart in

*) Ferner ist zu bemerken, dass für die Leyer, das Monochord und die Orgel mehrere Halbtöne nothwendig sind, so wie man zwischen je 2 Claves, welche einen ganzen Ton bilden, einen Halbton setzen kann.

eine andere umgestalten würde. Z. B. in der *Communio fer V post IV Dom. Quadragesimae: Domne memorabor* ist in der Stelle



der *Tritonus* offenbar durch *b rotundum* zu vermeiden, da sie zu denen gehört, in welchen *f* oft vorkommt, wie Guido sagt. Folgende aber aus der *Communion fer. IV post Dom. Passionis*



verlangt die Lösung des *Tritonus* durch Erhöhung des *f*, da der Charakter der ganzen Stelle alterirt würde, wenn man denselben durch *b* vermeiden wollte, indem das *F* nur einmal vorkommt, ohne eine wesentliche melodische Bedeutung zu haben, während das *h* sehr oft wiederkehrt und der ganze Charakter der Melodie darauf beruht.

Das oben beschriebene Solmisationssystem, sei es nun von Guido erfunden oder nicht, war ein sehr sinnig gedachtes und für den reinen gregorianischen Gesang nicht nur ausreichend, sondern so recht für sein inneres Wesen geeignet und an sich leicht.

1) Durch das Aneinanderreihen der einzelnen Tetrachorde muthete Guido seinen Schülern eigentlich nichts zu, als 4 Töne *ut re mi fa* treffen zu können, dasselbe Tonverhältniss setzte sich dann wieder fort.

2) Die Beweglichkeit der Solmisation, die sich an jede Tonleiter anschloss überhob die Schüler der Schwierigkeit sich mit 24 Tonleitern vertraut zu machen und gab ihnen doch durch die *Permutation*, und die beiden Tetrachorde der *Synemenon* und *Diezeugmenon* das Mittel, jede im gregorianischen Choral vorkommende Modulation auszuführen.

Als die Musik sich mehr und mehr erweiterte, wollte das Guidonische Solmisationssystem freilich nicht mehr passen, die vermehrten Modulationen, die chromatischen Fortschreitungen erschwerten das Solmisiren oder machten es ganz unmöglich. Man suchte sich damit zu helfen, dass man dem Hexachord noch den Ton *si* hinzufügte um für alle Töne der Leiter eine Bezeichnung zu haben, — die Franzosen benennen heut zu Tage noch die Töne auf diese Weise — aber man war dadurch vom Geiste der Intention Guidos himmelweit entfernt. Dass Guido durch sein System so recht eine volksthümliche Singlehre aufgestellt habe, zeigt das Vorgehen der Zifferisten von Löhle bis Galin-Paris-Chevé, welche die Ziffer-Methode, die im Grunde nichts anderes ist, als die Guidonische Solmisation, indem hier statt der Sylben *ut re*

mi fa die Ziffer 1 2 3 4 gesetzt sind, als die für Schulen und Volksgesang allein geeignete erklären.

V. Die gregorianischen Tonarten.

Gregor der Grosse, dessen Bestrebungen für Herstellung eines vollkommenen Kirchengesanges so viel Geist und praktischen Takt zeigen, hat auch hier dem äusserst gelehrten griechischen Tonartensystem gegenüber das Richtige getroffen. Er stellt im Ganzen 8 Tonarten oder *Modi* auf, indem er die 4 ambrosianischen beibehaltend und sie für die authentischen erklärend von diesen noch 4 Nebentonarten ableitete, welche *Plagale* Tonarten, *Modi plagales,* hiessen.

Jede Tonleiter ist eigentlich nur eine Zusammenstellung zweier Tetrachorde; allein in solcher Auffassung sind sie einer Fortentwicklung nicht fähig. Er fasste sie also auf als eine stetige Zusammensetzung einer Quinte und einer Quarte, z. B. die erste authentische: *D E F G a h c d* besteht aus der Quinte *D—a* und der Quarte *a—d* u. s. w.

Da es aber Tonstücke gibt, welche ihre Melodie auch unter den tiefsten Ton dieser Leiter *D* hinabführen, so stellte er für diese aus der authentischen eine Nebentonart her, welche die Quart, die in der authentischen oben liegt, nach unten enthalten, allein mit dem Schlusse hatten die Gesangstücke dieser Nebentonart dem Gesetze der Tonalität ihrer Haupttonart zu folgen und in *D* zu schliessen, es entsanden somit aus jeder Tonart zwei, welche sich so zu einander verhielten:

1. authentische Tonleiter von Gregor, genannt *Authenticus protus*

D E F G a h c d

abgeleitete oder 2. Tonleiter mit dem Namen *Plagis proti*

A H C D E F G a

2. Haupttonleiter oder 3. *Authenticus deuterus*

E F G a h c d e

die von ihr abgeleitete 4. Tonart. *Plagis deuteri*

H C D E F G a h

3. Haupttonleiter oder der Zahl nach die 5. *Authenticus tritus.*

F G a h c d e f

die von ihr abgeleitete 6. Tonart *Plagis triti,*

C D E F G a h c

die 4. Haupttonleiter die 7. in der Ordnung, *Authenticus tetrardus*

G A h c d e f g

die von ihr abgeleitete 8. *Plagis tetrardi*

D E F G a h c d.

Wenn man diese Tonleitern betrachtet so findet man:

1) dass je zwei, die authentische und die plagale stets dieselbe Quinte und Quart haben, sich alse nur dadurch unterscheiden, dass bei der authentischen Tonart die Quinte unten und die Quart in den oberen Tönen steht — harmonische Theilung stattfindet, während die plagalen die Quart unten haben — arithmetisch getheilt sind. Von den übrigen Tonarten unterscheiden sie sich aber jede durch die verschiedenen Arten der Quint und der Quart, in denen die Halbtöne *mi fa* immer verschiedene Stellen einnehmen.

2) Dass die erste dieser Tonarten in *D* beginnt und sich sofort auf jeder folgenden Stufe der diatonischen Tonleiter *E F* und *G* eine neue Tonleiter aufbaut. Es fehlen aber noch die Tonleitern auf den Stufen *a h* und *c* wodurch noch weitere 3 Tonleitern, also im Ganzen 7 authentische Tonarten, entstünden, welche mit ihren plagalen 14 gäben.

Allein jede der Gregorianischen Tonleitern kann in beiden Tetrachorden, dem der *Diezeugmenon* und der *Synemenon,* d. i. ohne und mit *b* gesungen werden. Singt man sie mit *B* statt *h.* so entsteht

aus der 1. in *D* die Tonleiter in *a*
„ „ 2. „ *E* „ „ „ *h*
„ „ 3. „ *F* „ „ „ *c*
„ „ 4. „ *G* „ „ „ *d*

also wieder die erste, so dass mit den 7 authentischen Tonarten die Möglichkeit der Weiterbildung aufhört und der Cyklus wieder von vorne beginnt.

Es sind also in den gregorianischen Tonarten alle andern enthalten, ja man findet wenige Tonstücke, welche rein eine Tonart repräsentiren, ohne in eine andere ihr verwandte zu moduliren. Als solche Modulationen sind jene Fälle anzusehen, wenn mit einem Tonstücke der Tritonus durch *b* molle vermieden werden muss, wodurch z. B. in der 8. Tonart in die 1. oder 2. modulirt wird. Da ein Tonstück am Schlusse womöglich seine Tonalität aussprechen soll, so sind solche Modulationen auch am Schlusse möglichst zu vermeiden und wo sie der Triton unerbittlich fordert, ist derselbe wenigstens

im 3. u. 4. so wie im 7. und 8. Modus richtiger durch Erhöhung des *F* als durch Vertiefung des *h* in *b* zu lösen.

So einfach dieses System der gregorianischen Tonarten an sich ist, so viel Verwirrung wurde später durch die Theoretiker in dieselbe gebracht, wofür *Glarean* in seinem *Dodecachordon* den Beweis liefert.

Mehr über die gregorianischen Tonarten, über den eigenthümlichen Bau einer jeden, über die Mittel die Tonarten zu erkennen, anzuführen, würde viel zu weit von dem Zwecke dieser Schrift abführen. Ich verweise daher Diejenigen, welche sich näher darüber unterrichten wollen, auf die Schriften des Pfarrers Theodor Wollersheim „Theoretisch-praktische Anweisung zur Erlernung des gregorianischen oder Choralgesanges 2. Aufl., Paderborn, 1858 bei Schöningh," und „die Reform des Gregorianischen Gesanges" Paderborn, 1860 ebenda, in welchen dieser Gegenstand sehr ausführlich und gründlich behandelt wird, und die vor allen ähnlichen Schriften Beachtung verdienen, obwohl sie durch einseitige Erweiterung des Gebrauches der Diesis und des Rhythmus bei denen arg in Verruf gekommen sind, welche eben so einseitig dem gregorianischen Choral jeden Rhythmus und jede Anwendung der Diesis absprechen. Auch geht er in der sogenannten Restauration der Choräle zu weit, wenn er gänzliche Umformung und Verlegung des Textes verlangt, der in den alten Codices genau nach dem Willen des Tonsetzers unterlegt ist.

VI. Würdigung des gregorianischen Chorals.

Der Gregorianische Choral, wie ihn *Gregor* aufgestellt, *Guido* von *Arrezo* uns überliefert und erklärt hat, bietet ein allen Anforderungen der Kunst vollkommen entsprechendes System, und einen der Kirche vor allen andern Musikarten würdigen Gesang. Er enthält unter seinen Gesängen Melodieen von wunderbarer Schönheit und Würde, seien sie nun durch Einfachheit ausgezeichnet oder durch die reichste Entfaltung der Melodie zu lauten Jubilationen erbaut. Er schreitet einher in einem wahrhaft kunstvollen Rhythmus in grossen Formen, nicht gebunden an den taktmässigen der Liedform, und selbst in den Hymnen, die sich durch das Versmass der Dichtung der Liedform mehr nähern, ist derselbe ernst und würdevoll.

Aber eben dieser freie, nicht durch äussere Fesseln getrillte Rhythmus lässt der Begeisterung und der Kunst des Sängers freien Spielraum, so dass in den grossen Formen des objektiven Musikbaues die Subjectivität des Sängers nicht aufgeht, sondern von ihr getragen und geleitet wird, eine Eigenschaft, welche der Choral mit allen echten kirchlichen Erzeugnissen theilt.

Seine Modulationen sind natürlich und bewahren vor Einförmigkeit, welche durch das Festhalten an den Gesetzen der Tonart leicht veranlasst

werden könnte, so wie die Einheit der Tonart zugleich vor zerstreuendem Umherschwärmen auf entfernten Gebieten ohne Plan und Gesetz. Dagegen steht dem Kompositeur in den verschiedenen Tonarten ein Reichthum der Mittel für jeden Gefühlsausdruck zu Gebote, von dem die moderne Musik mit ihren zwei Tonarten Moll und Dur gar keinen Begriff hat.

Endlich aber, worauf es beim Kirchengesange vor allem ankommt, ist der Choral eine Gesangsweise, die aus dem Schoosse der Kirche selbst herausgewachsen, von ihr bis in unsere Zeit, als ihr eigenthümlichster Gesang gepflegt, und dessen Anwendung beim Gottesdienste mit allem Nachdrucke in unzähligen Dekreten der Bischöfe, Päpste und der Conzilien befohlen worden ist.

VII. Zweige des gregorianischen Chorals.

Ehe wir uns dem traurigen Bilde des Verfalles dieses herrlichen Kunstgesanges zuwenden, müssen wir noch auf zwei andere Erscheinungen der kirchlichen Musik unsere Aufmerksamkeit richten, die gleichsam wie zwei Aeste aus dem Choral hervorwuchsen, 1. auf die Sequenzen und 2. auf das deutsche Kirchenlied.

a. Von den Sequenzen.

Es ist schon erzählt worden, dass der Kirchengesang in St. Gallen besondere Pflege gefunden hat. Es zierten dieses Kloster eine Reihe ausgezeichneter Männer, welche sich um den Kirchengesang hohe Verdienste erwarben. Ihre Thätigkeit beschränkte sich aber nicht bloss auf den Gesang, sondern sie pflegten auch mit Eifer die Instrumentalmusik, mit der sie die kirchlichen Gesänge begleiteten und sie bei festlichen Gelegenheiten benutzten. Solche boten ihnen die öfteren Besuche hoher fürstlicher Personen, die sie mit Musik empfingen. Die in langen Coloraturen sich ergehende gregorianische Gesangsweise konnte ihnen hiezu nicht entsprechen, sie suchten also nach gefälligern Formen, und so entstanden Gesänge, die zwar den Typus des gregorianischen Gesanges noch an sich trugen, aber schon den Keim zur Liedform enthielten.

Zur allmäligen Entfaltung desselben trug aber noch ein anderer Umstand bei. Die langen Neumen des gregorianischen Chorals, besonders über dem auf das Graduale folgenden *Alleluja* waren dem Gedächtnisse schwer einzuprägen, daher versuchte man denselben Texte zu unterlegen, die man, weil sie auf das *Graduale* folgten, Sequenzen nannte.

Den ersten Anstoss hiezu gab ein Mönch von *Gimedia,* dessen Kloster die Normannen verwüstet hatten. Dieser war nach St. Gallen gekommen und hatte ein Antiphonar bei sich, in welchem die Verse zu den Sequenzen modulirt waren. Notker *Balbulus,* ein Mönch in St. Gallen missbilligte die

falsche Behandlung dieser Gesänge und nahm Veranlassung selbst solche Sequenzen zu verfassen. Der erste Versuch war die Sequenz auf den Freitag nach Ostern: *Laudes Deo concinat orbis;* als diese noch nicht nach Wunsch ausfiel, bearbeitete er die auf das Fest der Auffahrt des Herrn: *Christus hunc diem*, dann die auf Mariä Himmelfarth: *Congaudent angelorum chori.*

Diese Versuche setzte er dann mit bestem Erfolge fort und verfertigte nach Schubiger deren 78, die übrigens noch ziemlich im Geiste des Chorals geschrieben waren, wenn ihnen schon die einfache Form, welche als Regel vorschrieb, dass auf eine Silbe auch nur eine Note gesetzt werden durfte, einen Anhauch des Liedhaften nach Massgabe des Textmetrums verlieh. Sie erfreuten sich grossen Beifalles und mehrere derselben wurden Jahrhunderte hindurch beim Gottesdienste gesungen.

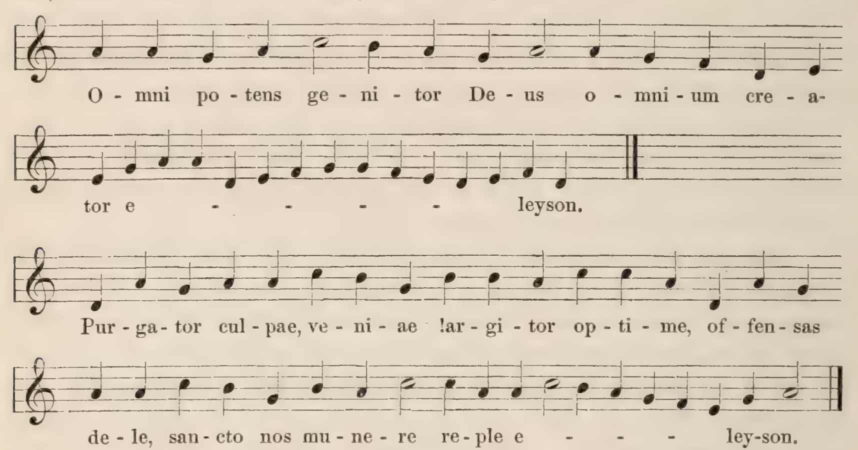
Dass das oben angegebene Verfahren, unter die Neumen der Alleluja Texte zu legen, die Veranlassung zu den Sequenzen war, ist eine allgemeine Annahme die immer wieder nachgeschrieben wird. Es ist allerdings schwer der Sache auf den Grund zu kommen, denn vergleicht man die Alleluja, wie sie in den ältesten Codices auf uns gekommen sind, so stimmen hie und da die ersten Zeilen mit den Neumen des Alleluja einigermassen zusammen und man könnte annehmen, dass die Willkühr, welche in dem Gesange der allelujatischen Neumen obwaltete, die damals übliche Leseart nicht mehr auffinden lasse. Ausserdem haben die Neumen der Alleluja, wie sie auf uns gekommen sind, die grosse Anzahl der Noten nicht, welche für den oft sehr ausgesponnenen Text der Sequenzen erforderlich waren. Es ist also anzunehmen, dass die Melodieen der Alleluja gleichsam nur als Motive gegolten haben. Stellen wir diese Probe mit einigen der ältesten Sequenzen an. Musikb. Nr. 10.

Eine andere Art der Tkätigkeit entwickelte ihr Zeitgenosse *Tutilo*, ein in jeder kirchlichen Kunst ausgezeichneter Mann. Er wendete sich an die Neumen im *Kyrie*, *Ite missa est* etc. und versah diese zwischen den einzelnen Textgliedern mit Texteseinschaltungen, die man Interpolationes oder Tropen nannte, dabei hielt er sich genau an die Noten des Graduals wie man aus dem unten angeführten Beispiele sieht.

Diese Interpolationen wurden bald auf alle Gesänge ausgedehnt. Den Introitus am Feste des heil. Johannes interpolirte man so: *Quoniam Dominus Jesus Christus sanctum Johannem plus quam ceteros diligebat apostolos — In medio ecclesiae aperuit os ejus, ut sacramentum fidei et verbum coaeternum Patri scriptis pariter et dictis praedicaret, — et implevit eum Dominus, — qui eum in tantum dilexit, ut in coena sacratissima super pectus suum eum recumbere pemisisset spiritu sapientiae et intellectus, quo inspirante evangelizavit dicens, in principio erat verbum*

— *stolam gloriae induit eum,* — *Inde nos moniti peccata nostra confitentes tibi Christe sanctoque Joanni psallimus dicentes. Ps. Bonum est cum Gloria, quam Trinitatis gloriam dilectus Domini Johannes profundissime et intellexit, et excellenter pronuntiavit. In medio* etc.

Schubiger theilt eine Interpolation des *Kyrie in duplicibus* von *Tutilo* mit, dessen erstes und letztes Kyrie hier folgt.



Aehnliche Interpolationen finden sich auch für andere Kyrie.

Eine interessante Interpolation des *Gloria in festis B. Mariae Virgines* enthält ein Kodex aus dem 14. Jahrh. in der fürstl. Wallersteinschen Bibliothek zu Maihingen. Bis *Domine Fili unigenite Jesu Christe* ist alles unverändert, hier aber wird interpolirt: *(Spiritûs et alme orphanorum Paraclyte)* — *Domine deus agnus dei, Filius patris* — *(Primogenitus Mariae Virginis matris).* — *Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram* — *(ad Mariae gloriam)* — *Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis. Quoniam tu solus sanctus* — *(Mariam sanctificans)* — *Tu solus Dominus* — *(Mariam gubernans)* — *Tu solus altissimus* — *(Mariam coronans)* — *Jesu Christe cum sancto Spiritu in gloria Dei Patris Amen.*

Die Melodieen des Originaltextes stimmen mit der gewöhnlichen Leseart überein, für die Interpolationen sind eigene, sich den Originalien gut anschliessende Sätze componirt.

Auch die „*Ite missa est*“ erfuhren eine Interpolation. Im Regensburger *Missale,* gedruckt zu Augsburg 1515 in 4⁰ finden sich 7 interpolirte *Ite missa est.*

Eine Interpolation derselben gibt den Sinn des *Ite missa est:* „*Ite et custodite, jam pro vobis hostia vitae missa est*“. Die unter dem *Ite missa*

est de Beata Virgine heisst: *Ite, Mariae servite, ut cum ejus prole vobiscum sit, jam missa est.* Ein Beispiel einer sehr interessanten Interpolation siehe in dem Nr. 32 der Musikb. mitgetheilten *Magnificat in Nativitate Christi.*

Ueberall wurden Tropen angebracht, es scheint eine förmliche Manie geworden zu sein, alle textlosen Noten mit Texten zu versehen, und wo es ging erklärende oder moralisirende Worte einzuschieben.

Mit der Fruchtbarkeit der Tropen hielt die der Sequenzen gleichen Schritt. Mone führt in seinem Werke: *Hymni latini medii aevi* 1853—1855 allein 420 auf. Die Ausbildung derselben führte den Gesang nothwendig der Liedform immer näher, welche in den Sequenzen des 13. u. 14. Jahrh. schon entschieden in den Vordergrund tritt. Dass unter einer so grossen Anzahl von Geistesprodukten, wozu auch Unberufene ihr Schärflein beitragen wollten, auch viel werthloses Machwerk sich einschlich, ist eben nicht zu verwundern, aber es bleibt nichtsdestoweniger ein reicher Schatz von Meisterwerken kirchlicher Dichtung und Musik; man denke nur an die Sequenzen: *Media vita in morte sumus, Mittit ad Virginem*, Musikb. Nr. 11. *Victimae paschali laudes, Lauda Sion, Dies irae* u. dgl.

Die Revision der liturgischen Bücher unter Pius V. hat von dem ganzen Reichthume an Sequenzen, durch welche allerdings der Gottesdienst sehr in die Länge gezogen wurde, nur 5 beibehalten, nämlich 1. *Victimae paschali laudes* für die Osterwoche, 2. *Veni sancte Spiritus* für die Pfingstwoche, 3. *Lauda Sion salvatorem* für die Octav des Frohnleichnamsfestes, 4. *Stabat Mater* für das Fest der 7 Schmerzen, 5. *Dies irae* für Seelenmessen. Leider wurden dadurch wahrhafte Meisterwerke christlicher Musik und innig frommer Dichtung der Privatandacht überwiesen und kamen so nach und nach ganz in Vergessenheit. Zwei derselben sind unter die musikalischen Beilagen aufgenommen. 1. die obenerwähnte „*Mittit ad Virginem*", in lateinischer Ursprache Nr. 11. und in einer deutschen Uebersetzung Nr. 12. beide einem Codex aus dem Jahre 1591 in 16⁰ auf Pergament, geschrieben von *Lesserus*, in der fürstl. Wallersteinischen Bibliothek entnommen. Dessen vollständiger Titel lautet: *Psalterium Davidis juxta translationem veterem unacum aliquot canticis hymnis et orationibus ecclesiasticis, que in ecclesia servato ordine festorum cantari solent. Conscriptum a me Joanne Lessero Werdensi.* Sie ist durchaus rhythmisch gehalten und auch so vorzutragen. Die 2. Nr. 13 die *Sequ. de Stis Martyribus* mit mehreren Noten über einer Sylbe, 4. toni, aus einem Codex des 12. oder 13. Jahrh in 8⁰ in derselben Bibliothek. Hier kommt es öfter vor, dass auf kurze Sylben mehrere Noten gesetzt sind, was in den Choralbüchern vom 12. bis 14. Jahrh. gewöhnlich der Fall ist. Werden diese Stellen mit dem gehörigen Accent

gesungen, so stören sie nicht. Man betone nur die Hauptsilbe gut, und gleite über die auf der kurzen Silbe stehende Phrase leichter hinweg. Soll aber dadurch ein feines prosodisches Ohr nicht befriedigt sein, so kann leicht die Phrase der Prosodie angepasst werden, ohne dass dem Wesen der Melodie Eintrag geschieht.

Sollen die Sequenzen die beabsichtigte Wirkung erreichen, so muss der Rhythmus des Textes im Vortrag fühlbar werden.

Wie die Freude an diesen liedförmigen Gesängen und die Fertigkeit, sie zu verfassen, wuchs, so tritt leider die Liebe zum gregorianischen Gesange mehr und mehr zurück, und im 13. Jahrh. zur Zeit der Einführung des Frohnleichnamsfestes war die Kenntniss und Fertigkeit in demselben schon so tief gesunken, dass man zu den von Thomas v. Aquin verfassten Theilen des Officiums und der Messe die Melodien nicht neu componirte, sondern die Texte älteren Melodieen unterlegte.

Wenn auf der einen Seite die Sequenzen an dem Verfalle des Gregorianischen Gesanges mitwirkten, so waren sie doch wieder die Grundlage auf der sich das

VIII. Deutsche Kirchenlied

erbaute. Dass dieses nicht mit einem Schlage fertig dastand, so wie, dass das Volk nicht bloss Kirchenlieder sang, versteht sich wohl von selbst. Da einmal die Gesangesweise sich mehr dem sinnlichen Gefühle anschloss, so ist gerade das weltliche Lied zuerst in Aufnahme gekommen. Es war Volksgesang im eigentlichen Sinn; aus dem Volke stammend und durch Tradition fortgepflanzt, merkte man nicht auf den Erfinder. Wandernde Sänger, Blinde und Boten trugen die Lieder umher. Bauern sangen nach den ältesten Zeugnissen die Lieder des Dietrich von Bern. Die Dichtung war Eigenthum des Volkes. *Gervinus*, Geschichte der deutschen Dichtung I. 2. Ausg. p. 59. Das Volk sang die Lieder die ihm gefielen und unter ihm in Gang gebracht waren, bis es sich satt daran gesungen hatte, oder ein anderes neues an dessen Stelle trat. Das interessanteste Aktenstück über das deutsche Lied ist die „Limbacher Chronik“ v. Jahr 1336 an, welche ein ganzes Verzeichniss solcher Lieder aufführt nebst den Jahren, in denen sie zuerst gesungen wurden. Sie ist abgedruckt in Friedr. Chrysanders Jahrbüchern. Leipzig 1863 I. Band und von grösstem Interesse. Die Liederbücher der alten Meister des 16. Jahrhunderts, *Orlando*, *Clanner*, *Regnart* u. s. w. weisen eine grosse Anzahl Volkslieder auf, welche von dem derbsten Humor des deutschen Volkes zeugen. Diese Kunstrichtung vertraten in Frankreich die *Troubadours* und in Deutschland die Minnesänger, welche hier erwähnt sind, weil besonders die letztern nicht ohne Einfluss auf den deutschen Kirchengengesang waren

Von einem weit eingreifenderen Erfolge auf das Volk waren aber die von frommer Begeisterung sprühenden Lieder des heil. Franziskus v. Assissi und seiner Brüder. War er ja selbst durch und durch eine poetische Natur; den die ganze Schöpfung zum Gesange einlud.

Noch einer Erscheinung muss hier Erwähnung geschehen, die auf das geistliche Lied mächtigen Einfluss übte. Es sind die geistlichen Schauspiele. Im 14. Jahrh. entstand der Gebrauch, die Auferstehungs-Ceremonie dramatisch darzustellen. Anfangs war diese Ceremonie ganz im liturgischen Gewande. Gerbert beschreibt die älteste in seinem Werke: *Veteris liturgiae Alemaniae monumenta* II. Tom. p. 237. „Zwei Priester bekleiden sich mit Rauchmänteln und treten mit Rauchfässern, die Humeralien über den Kopf gezogen, in den Chor. Wenn sie in die Nähe des Grabes kommen, singen sie mit mässiger Stimme: *Quis revolvet nobis lapidem?* (Wer wird uns den Stein wegwälzen?). Ein Diakon, der sich schon hinter dem Grabe befindet, fragt sie singend: *Quem quaeritis?* (Wen suchet ihr?) Hierauf singen jene: *Jesum Nazarenum* (Jesus von Nazareth). Sogleich incensiren sie das Grab, und nachdem der Diakon gesungen hat: *Ite nuntiate* (Gehet und verkündet es), wenden sich die beiden Priester zum Chor, bleiben auf der Stufe stehen und singen: *Surrexit dominus de sepulchro* etc. (Der Herr ist vom Grabe erstanden). Wenn diese Antiphon geendet ist, intonirt der Abt in Mitte des Altars: *Te Deum laudamus*, und sogleich werden die Glocken geläutet.

Eine sehr ausgedehnte, mit Neumen notirte Auferstehungs-Ceremonie fand ich in einem auf Pergament geschriebenen Antiphonar, aus dem 13. Jahrh. Eigenthum des germanischen Museums in Nürnberg, welche grossentheils dem von Ambros in seiner Geschichte der Musik aus einem Manuscript des 14. Jahrhdts. in der Universitätsbibliothek zu Prag B. II, p. 302 mitgetheilten gleicht.

Da sie mit der oben angeführten Oster-Ceremonie verglichen, die immer weitere Ausbildung dieses Ritus zeigt, verdient sie hier aufgenommen zu werden, jedoch mit Weglassung der Neumen.

Während am Charsamstage Abends die Lektionen der Mette gelesen werden, vertheilt der Sakristan Alben *(Capas)* und Kerzen an jene, welche der Prozession beizuwohnen hatten. Es werden auch 2 oder 3 Rauchfässer in Bereitschaft gehalten für jene, welche die Rolle der Frauen beim Grabe zu übernehmen haben.

Nachdem alles bereitet und das letzte Responsorium wiederholt ist, singt der Chor: *Maria Magdalena et alia Maria ferebant diluculo aromata, dominum quaerentes in monumento.*

Dann treten die drei Marien mit Rauchfässern und Inzens aus dem Chore und eine derselben singt: *Heu nobis internas mentes quanti pulsant*

gemitus pro nostro consolatore, quo privamur misere, quem crudelis Judaeorum morti dedit populus.

Dann singt die andere Maria: *Jam percusso ceu pastore oves errant misere, sic magistro discedente turbantur discipuli atque nos absente eo dolor tenet nimius.*

Die dritte Maria singt: *Sedeamus, et ad ejus properemus tumulum, quem dileximus viventem, diligamus mortuum.* Indem sie sich dem Grabe nähern, singen sie alle drei: *Quis revolvet nobis ab ostio lapidem, quem tegere sanctum cernimus sepulchrum.*

Ein Engel, welcher in dem Grabe sitzt, antwortet den Frauen: *Quem queritis, o tremuli mulieres in hoc tumulo gementes?* Die Frauen entgegnen: *Jesum Nazarenum crucifixum querimus.* Der Engel: *Non est hic, quem queritis, sed cito euntes nuntiate discipulis ejus et Petro, quia surrexit Jesus.*

Nachdem sie diese Kunde erhalten, wenden sie sich gegen den Chor, als ob sie den Aposteln die Nachricht bringen wollten, und singen: *Ad monumentum venimus gementes, angelum domini sedentem vidimus et dicentem, quia surrexit Jesus.*

Maria Magdalena allein beim Grabe, sinkt über die Wegnahme Jesu auf die Kniee und singt: *Heu! redemptio Israel, ut quid mortem sustinuit!*

Der Chor singt darauf das Resp.: *Maria plorans ad monumentum* etc. Nach geendetem Responsorium sieht Maria das zweite Mal in das Grab und wiederholt: *Heu redemptio* etc. Darauf singt der Chor den Vers: *Non sufficiens sibi.*

Hierauf blickt Maria das 3. mal in das Grab und wiederholt: *Heu redemptio Israel* etc.

Alsobald erscheint unvermuthet die Person des Herrn, welcher mit einer Dalmatik begleitet ist, ein vorne aufgeschlagenes Messgewand auf den Schultern und eine Krone auf dem Haupte trägt. Er schreitet barfuss einher, stellt sich dem Grabe gegenüber auf und spricht mit sanfter Stimme zu Maria: „*Mulier, quid ploras? Quem queris?*"

Maria wendet sich schnell gegen den Herrn, den sie gegenwärtig sieht, aber noch nicht erkennt, und singt: „*Domine, si tu sustulisti eum, dicito mihi, ubi posuisti eum, et ego eum tollam.*

Als Maria weggehen will, sagt der Herr zu ihr: „*Maria*" Bei diesem Worte erkennt sie ihn, fällt vor ihm nieder, will seine Füsse umfassen und sagt: *Rabbi, quod dicitur magister.*

Hierauf benimmt sich Maria so, als ob sie ehrfurchtsvoll seine Worte anhöre und der Herr spricht: „*Prima quidem suffragia stola tulit carnalia exhibendo communia semper naturae munia. Haec priori dissimilis, haec*

est incorruptibilis, quae tunc fuit passibilis jam non erit solubilis Ergo noli me tangere, nec ultra velis plangere, quem mox in puro sydere cernes ad patrem scandere.

Dann beugt Maria dreimal die Kniee und singt so: *Sancte deus. Sancte fortis. Sancte immortalis miserere nobis.*

Der Herr spricht zu ihr: *Nunc vade et hujus rei fratres reddes certos meos; galileam, dic, ut eant et me viventem videant.*

Darauf singen 2 oder 3 Schüler in Mitte des Chores den Hymnus: *Jesu nostra redemptio, quae te vicit clementia* etc.

Wenn derselbe vollendet ist, geht Maria den Jüngern freudig entgegen ihnen die Auferstehung des Herrn verkündigend, indem sie singt: *Victimae pascali laudes* bis *Mors et vita duello* etc. Die Jünger antworten: „*Dic nobis Maria, quid vidisti in via?* und Maria: „*Sepulchrum Christi viventis* bis *praecedit et vos in Galileam.* Und der Chor antwortet gemeinsam: *Credendum est magis* etc. Maria: „*Scio Christum surrexisse ex mortuis*" etc. Der Chor dagegen: „*Tu nobis victor rex miserere.*"

Hierauf gehen 2 der obengenannten Jünger, den Petrus und Johannes vorstellend, eilig zum Grabe. Johannes geht schneller, betritt aber das Grab nicht. Petrus aber, der ihm folgt, geht sogleich hinein, und dann auch Johannes mit ihm. Dort nehmen sie die Leinentücher und kommen wieder heraus, während der Chor singt: *Currebant duo simul et ille alius discipulus prior curret citius Petro et venit prior ad monumentum. Alleluja.*

Diese aber wenden sich gegen den Chor und singen, indem sie die Linnen zwischen den Händen ausspannen: „*Cernitis, o socii! Ecce linteamina et sudarium et corpus non est in sepulchro inventum.*

Hier gehen die, welche vom Grabe zurückkehren mit der Prozession in den Chor, indem sie folgende Antiphon singen; „*Surrexit enim sicut dixit dominus et praecedet vos in Galileam, alleluja. Ibi eum videbitis, alleluja, alleluja, alleluja.*

Indessen singt das Volk, „Christ ist erstanden," und die Sänger stimmen das „*Te Deum laudamus*" an, worauf die *Laudes* gesungen werden.

In der Folge wurden diese dramatischen Darstellungen immer weiter ausgeführt, und zu vollständigen geistlichen Schauspielen, welche sich nicht mehr blos auf den Auferstehungsakt beschränkten, sondern auch bald die Leidensgeschichte mit hereinzogen und auch andere biblische Themate sich zum Gegenstande der Darstellung wählten. Das Passionsspiel in Oberammergau ist ein Rest dieser geistlichen Dramen.

Je mehr das Volk der lateinischen Sprache sich entfremdete, also von der Theilnahme am Kirchengesange ausgeschlossen war, desto mehr trat das Bedürfniss geistlicher Gesänge in der Muttersprache hervor. Das älteste

Beispiel davon finden wir in dem Lied auf den heiligen Gallus, welches Ratpert † 900 in deutscher Sprache verfasste und dem Volke zu singen gab, in dessen Munde es mehr als ein Jahrhundert fortlebte. Seine Melodie muss von aussergewöhnlicher Schönheit gewesen sein, da Ekkehard IV. zur Zeit, als es zu veraltern drohte, sich bewogen fühlte, den Text so getreu als möglich ins Lateinische zu übersetzen, damit so süsse Töne wenigstens in dieser Sprache noch gesungen werden könnten.

Aus einer Freisinger Handschrift des 9. Jahrhdts. kennen wir einen Lobgesang auf den heil. Petrus: Unsar trostin hat farsalt — sancte Petre giiwalt, u. s. w.

Ferner ein Gebetlied aus dieser Zeit: Got thir eigenhaf ist — thass io genathih bist etc.

Ausserdem wurden noch viele lateinische Lieder in die deutsche Sprache umgedichtet z. B. die Sequenz Notkers: *Congaudent angelorum chori* in: „Sieh mit frowend der englen chor der hochwirdigen Junkfrowen“ u. s. w. die Sequenz Heinrich des Mönches 1030; „*Ave praeclara maris stella*“, in „Ave vil liehter merissterne“ welcher schon im 11. Jahrh. vom Volke gesungen wurde.

Im 11. und 12. Jahrh. mehren sich die uns erhaltenen Lieder bedeutend. Unter diesen ragen besonders hervor: „Ju in die erde leite Aaron eine gerte“. „Er ist gewaltik unde stark, der zu wihenacht geboren wart.“ „Krist sich ze marterene gap.“ — „Christ ist erstanden“. „Nu bitten wir den heiligen Geist.“ „In Gottes Namen faren wir.“

Im 14. Jahrhundert tauchte eine eigne Art geistlicher Lieder auf, halb lateinisch und halb deutsch z. B. „*In dulci jubilo*, nun singet und seid froh“, oder so, dass der deutsche Text den lateinischen nur wiedergab z. B.: *Puer natus in Bethlehem*, „Ein Kind ist geboren zu Bethlehem.“ Diese Andeutungen mögen genügen, zu beweisen, dass das deutsche Lied schon in den frühesten Zeiten in den Kirchen ertönte, lange bevor Luther dasselbe für seine Lehre sich zu Nutzen machte.

Die Limburger Chronik und das ebenfalls in Chrysanders Jahrbüchern veröffentlichte Lochheimer Liederbuch zeigen, dass das deutsche Volkslied gerade in diesem Jahrh. in höchster Blüthe war.

Drei Proben mögen das nachweisen und zwar 1. das alte Lied, „Der Wald ist uns entlaubet. (Musikb. Nr. 15.) Es ist hier in 3 verschiedenen Lesearten aufgenommen; die erste ist die älteste bekannte wie sie der Tenor des im Lochheimer Gesangbuch enthaltenen vierstimmigen Satzes (Musikb. Nr. 14.) gibt; es ist vielleicht schon im 14. Jahrh. entstanden, denn ums Jahr 1430 findet sich schon eine Umdichtung desselben. Die 2. Leseart ist die von Winterfeld aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts c. 1539 mit-

getheilte, welcher schon der geistliche Text „Ich danke dir lieber Herre“ unterlegt ist. Die 3. ist aus dem grossen Darmstätter Cantionale v. 1687, jede also etwa 150 Jahre der Zeit nach von einander entfernt.

Man sieht wie die ursprüngliche Feinheit sich allmählig abschwächt und der lebendige Hauch der durch das ganze Lied sich hinzieht erstirbt; die sanfte Klage der ursprünglichen Molltonart verliert sich in der Durtonart der späteren Fassungen. Dieses Lied gibt mehr als vielleicht jedes andere Gelegenheit, die Ursache dieser Erscheinung in dem Charakter der verschiedenen Zeitperioden aufzufinden. Ich führe hier Chrysanders Urtheil wörtlich an. „Wir befinden uns beim Ausgange des vierzehnten Jahrhunderts. Der Riesendom des Katholizismus erglüht so eben im letzten Abendrothe der untergehenden Sonne. Ein frischer Hauch zieht belebend durch die Welt; während die Burgen zerfallen, steigen die Städte zu nie geahntem Reichthum und Ansehen empor. Wetteifernd entstehen allenthalben gothische Wunderbaue und zu ihrer Ausschmückung Malerschulen und kunstreiche Werkstätten. Die deutsche Tonkunst entwindet sich den Banden des Romanismus und die Mystik lässt ihre geheimnissvolle Passionsblume hervorspriessen. Alles fühlt sich in einem neuen Dasein höher gehoben; die Ufer des Rheins wiederhallen von frohen Gesängen und jeder Lenz bringt neue Lieder, wie uns die Limburger Chronik so anmuthend erzählt. Dieses war die Blüthezeit des deutschen Bürgerthums, so wie des deutschen Volksgesanges und ihr ist auch unser Lied in seiner ersten Fassung entsprossen. Und nun hundert und fünfzig Jahre später! Welch ein Bild des Aufruhrs und der Verwüstung stellt sich uns dar! Durch die Reformation ist eine Brandfackel unter das deutsche Volk geschleudert, die mit ihrer wilden Lohe alles zu verzehren sucht. Kirche und Staat erzittern in ihren Grundfesten und alles Bestehende droht aus den Fugen zu gehen, so dass jeder glaubt, das Ende aller Dinge sei hereingebrochen. Das sind keine Zeiten für die weichen Accente unseres harmlosen Volksliedes; nur ein Wächter, hoch auf der Zinne, schmettert mit ehernem Posaunenschalle sein Lied von der festen Burg durch die deutschen Gaue, damit das zage Herz nicht gar vergehe! — Wir wenden uns abermals um hundertfünfzig Jahre weiter. Es ist in Deutschland inzwischen still geworden, — sehr still! Der dreissigjährige Krieg hat ausgewüthet; zum Tode getroffen und bis ins innerste Mark versehrt, hat sich das Volk hingestreckt, kaum wissend, ob um zu sterben, oder nur um zu schlafen. Diese tödtliche Erschöpfung benutzen die Tyrannen, um Leib und Seele in Knechtschaft zu schlagen, so schnöde wie sie noch nie in Deutschland erhört wurde. Aber auch ist die leidige Pietisterei zur Hand, um den von eisernem Joch blutranstigen Nacken mit dem Balsam ihres faden Singsangs zu kühlen und nun kann das Volk ruhig weiter schlafen.“ Jahrbücher, B. 2. p. 169.

Die zweite Probe (Musikb. Nr. 16) ist ein Bänkelsängerlied mit einer sehr einfachen und rhythmischen Melodie und schon öfter veröffentlicht; für vier Männerstimmen von C. J. A. Hoffmann. „Vier Lieder der Minne, aus den Zeiten der Minnesänger“ 1826.

Die dritte (Musikb. Nr. 17) ein geistliches Lied, mit lateinischem Texte und überschrieben: „Mit willen Fraw“, was die Vermuthung rechtfertigt, dass die Melodie früher zu einem deutschen Liede gehörte.

Die Gesänge, welche grösstentheils durch Tradition sich forterhielten, können selten literarisch nachgewiesen werden, da es noch an Vervielfältigungs-Mitteln mangelte.

Aber bald nach Erfindung der Buchdruckerkunst traten auch gedruckte geistliche Lieder zu Tage. Sie finden sich schon in den seit 1470 gedruckten Messbüchern und Plenarien. Eigene Gesangbücher erschienen im Jahr 1471 v. Klara Hätzlerin, wahrscheinlich einer Nonne zu Augsburg, es enthält weltl. und geistl. Lieder, und zwar 14 geistl. Lieder von Johann v. Salzburg, Muscatblüt u. a., und wurde neu herausgegeben v. Haltaus, Leipzig 1840, ferner 1494 bei Heinrich Knöblötzer zu Heidelberg. „Hierinnen stünd etlich tewtsch ymni oder lobgesange, es enthält 22 Bl. in 4⁰“, ferner: „Ein fast nothdurftige Materi etc. 64 Bl. in 4⁰, endlich: „Uslegung der hyms nach der zitt des ganczen iares etc. 78 Blätter 1494. — Diesen schliessen sich aus dem 16. Jahrh. an:

Der Psalter unser lieben Frawen: Im Herzog Ernst weyss zu singen, bei Matheum Franken zu Augspurg. Am Ende des 15. Jahrh. — 1501 in Strassburg: „*Ortulus anime*“, 1503 *Salus animae* zu Nürnberg v. Hieronymus Holtzel. Diesen folgten bis 1524 noch viele sogenannte fliegende Blätter mit 1 oder 2 Liedern.

Unter diesen führen wir an: Ain lettaney zu Gott dem vatter, inn allen angsten vnd den sterbenden inn todesnoten trostlich vorzusprechen vnd zu beten, Ausgangen zu alten Münster. Im iar 1523, 6 Bl. 4⁰.

Das erste Gesangbuch Luthers aber erschien erst im Jahre 1524 mit 25 Liedern, bekannt unter dem Namen: „Erfurter Enchiridion“.

Es dürfte dadurch die Behauptung widerlegt sein, dass Luther den deutschen Kirchengesang eingeführt habe, und das Enchiridion das erste gedruckte deutsche Gesangbuch sei. Er hat das schon Vorhandene benutzt und mit neuen Bearbeitungen vermehrt, um seinen Anhängern bei ihren gottesdienstlichen Versammlungen etwas zu bieten für den reichen Cultus, den er ihnen genommen.

Luther selbst lässt der katholischen Kirche in dieser Beziehung die Ehre. Riederer „Abhandlung“ führt S. 78 aus Luthers Hauspostille folgende Stelle an: „Daher sind die feinen, schönen Gesänge, lateinisch und deutsch von

den alten Christen gemacht worden, als da wir singen: „Christ ist erstanden von der Marter alle, dess solln wir alle froh sein, Christ will unser Trost seyn.“ Und die Sequenz: *Agnus redemit oves, Christus innocens Patri reconcilavit peccatores* etc“. Hernach spricht er: „Im Papstthum hat man feine Lieder gesungen: „Der die Hölle zerbrach und den leidigen Teufel darinne überwand, damit erlöst der Herr die Christenheit“ etc. Item: „Christ ist erstanden von der Marter alle“ etc. das ist vom Herzen wohl gesungen. Zu Weihnacht hat man gesungen: „Ein Kindelein so löblich ist uns geboren heute“. Zu Pfingsten hat man gesungen: „Nun bitten wir den heiligen Geist“ etc. In der Messe hat man gesungen das gute Lied: „Gott sei gelobet und gebenedeiet“.*)

Uebrigens lässt sich nicht läugnen, dass mit Einführung des deutschen Gesanges in die neue Sekte durch Luther ein neuer reger Aufschwung des Kirchenliedes auch auf katholischem Boden sich kund gibt. Von da erscheinen die eigentlichen Gesangbücher und zwar schon 1512 eine in der Münchner Hof- und Staatsbibliothek sich befindliche Sammlung von 49 theils weltlichen, theils geistlichen Liedern zu 4 Stimmen gedruckt zu Augsburg bei Erhard Ogelin; ferner von Vehe 1537. „Ein New Gesangbuchlin.“ Gedruckt zu Meyntz durch Franziscum Besem Anno 1567 8, mit einer Vorrede v. Mich. Veh 1537, also wahrscheinlich eine spätere Ausgabe; von Leisentritt, Thumdechant zu Budissin 1567; ferner 1577 „Schöne alte katholische Gesang und Ruef“ zu Tegernsee; 1582 eine katholische Psalmenübersetzung von Casp. Ulenberg in Cöln; endlich ein Gesang- und Psalmbuch bei Adam Berg in München 1586.

Ein interessantes Gesangbuch ist hier noch zu erwähnen: „Christliche Catholische ausserlesene Gesäng, auff Sonn- vnd fürnehme Festtag dess ganzen Jars, Prozessionen, Creutzgängen vnd Wallfarten, bei der H. Mess, Predig, Kinderlehr, in Häusern vnd auff dem Feld sehr nützlich vnd andächtig zu gebrauchen. Auss sonderm Befelch des Hochwürdigen Fürsten vnd Herrn, Herrn *Philippi Adolphi* Bischoffen zu Würtzburg vnd Hertzogen in Franken etc. Sampt einem Generalbass zu der Orgel, und jetzo new in Truck aussgangen. Gedruckt in der fürstlichen Hauptstadt Würtzburg, bey Elias Michael Zinck. Anno MDCXXX. Eine frühere Ausgabe erschien 1628, der das früheste „Catholisch Gesangbüchlein dess Bischoffthumbs zu Würtzburg. Würtzburg 1591“ zu Grunde liegen mochte.

In diesem Gesangbuche sind nicht bloss alle alten bekannten Kernlieder, sondern noch andere weniger bekannte äusserst liebliche zu finden, von denen

---

*) Siehe R. Schlecht, Auswahl alter deutscher Kirchenlieder, 3. Heft. Noerdlingen, bei Beck.

ich zwei Weihnachtslieder anführe: Lasst vns das Kindlein wiegen (Musikb. Nr. 19) und „O Jesulein zart" (Musikb. Nr. 20). Ausserdem sei noch dass alte Marien-Lied erwähnt (Musikb. Nr. 21) „Maria zart". Unser Gesangbuch führt den Text folgender Weise an.

1. Maria zart — von edler Art,
Du bist ein Cron der Ehren,
Im Himmelreich — ist nicht deins gleich,
Nächst Gott dem höchsten Herren,
O edle Ross — o Tugend gross
Im Himmel vnd auff Erden,
Deins Gleich mag nimmer werden,
Der Sonnen glantz — vmgibt dich gantz,
Durch deine That — erwirb mir Gnad,
Rechtmessig dich zu ehren,
Mein Leben lang — mit Lobgesang,
Dein Lob muss jmmer wehren.

2. Maria fein, — ein klarer Schein,
Erleucht am höchsten Throne,
Da jhr mit ehren — von zwölff Stern,
Wird aufgesetzt ein Crone.
Dreyfaltigkeit — hat dich bekleyd,
Mit Gnaden schon vmbgeben,
Erwirb mir hie das Leben,
So lang vnd viel, bis auff das Ziel,
O Jungfraw süss — hilff dass ich büss,
Mein Sünd vor meinem Ende,
Wann mir zerbricht — mein Hertz vnd G'sicht,
Biet meiner Seel dein Hände.

3. Maria Jungfraw — hilff dass ich schaw,
Dein Kind an meinem Ende,
Schick meiner Seel — S. Michael,
Dass er sie führ behände,
Ins Himmelreich, — da alle gleich,
Dir Engel fröhlich singen,
Ihr Stimm thut hell erklingen,
Heilig, Heilig — bistu Heilig,
O starker Gott — Herr Sebaoth,
Regiert gewaltiglichen,
So hat ein End — all mein Elend,
Ich frew mich ewiglichen.

Winterfeld setzt dieses Lied ins 15. Jahrh., in die Zeit der Meistersänger und gibt die erste Strophe in übereinstimmendem Versmasse also:

Maria zart, — von edler Art
Ein' Ros' ohne doren,
Du hast mit macht — herwieder bracht,
Das vorlang war verloren
Durch Adams fal, dir hat die wal

Sent Gabriel versprochen.
Hilf dass nit werd gerochen
Mein sünd und schult, — erwirb mir hult!
Dann kein trost ist, — wo du nicht bist,
Barmherzigkeit erwerben.
Am letzten end' — ich bit, nit wend
Von mir in meinem sterben.

Auch die Melodie Winterfelds weicht im vierstimmigen Satze v. 1610 (Musikb. Nr. 22) von der Melodie unsers Gesangbuches ab. Zur Vergleichung gebe ich beide.

Auch „Bone" führt das Lied an, verstümmelt es aber in

Maria zart, von edler Art,
Die Krone aller Ehren,
Im Himmelreich ist nichts dir gleich,
Nächst Gott dem höchsten Herren.
O edle Ros', o Tugend gross
Im Himmel und auf Erden
Musst du gepriesen werden :|:

Ausser diesem ältesten Würzburger Gesangbuch ist noch ein anderes bekannt. „Catholisch Gesangbüchlein für die Jugendt im Fürstenthumb Würtzb. 1592", allein von beiden konnte bis jetzt kein Exemplar aufgefunden werden.

Ein naives aber noch gutes Lied aus dem 18. Jahrh., gibt die Musikb. Nr. 18. Es ist einem Gesangbuche entnommen, welches den Titel führt: Geistliches Waldvögelein, dass ist: Unterschiedliche Geistliche und in drey Theil verordnete Gesänglein von Gott, seiner werthen Mutter, und heiligen Gottes, nebens andern mehr musikalischen Materien u. s. w. *Authore M. Wolfgango Christophero Agricola, Notario Publico, Poligrapho et Organoedo ad Salam Neopolitano.* Hiebei synd jetzo noch angedruckt alle *Sirenis* Gesänger. Würtzb. 1700 in 12⁰. Ich wählte es auch aus dem Grunde aus, weil es ein Gegenstück zu der (Musikb. Nr. 11 und 12) gegebenen Sequenz bietet. Dagegen sind Musikb. Nr. 23 und 24 sowohl nach Melodie als Text Repräsentanten der verfallenden Richtung genommen aus: „Mirantische Mayenpfeiff oder Marianische Lobverfassung in welcher Clorus, ein Hirt, der Grossmächtigsten Himmels-Königin und Mutter Gottes Mariä unvergleichliche Schön- Hoch- und Vermögenheit anmüthig besingt. Geist- und Weltlichen, auch Predigern, sehr nutzlich, und annehmlich zu lesen. Mit schönen Kupffern, und gantz neuen Melodeyen gezihrt durch *F. Laurentium* von Schnüffig, vorder Oesterreichischen Provintz Capuzinern, und Predigern. Dillingen, Bey Johann Caspar Bencard, Acad. Buchhändler, Anno 1692.

Die erste Begeisterung für den Kirchengesang, die wahrhaft neues Leben nicht nur in die Dichtung geistlicher Lieder brachte, sond

ern auch

auf dem Gebiete der Musik einen neuen Umschwung veranlasste, währte etwa 50 Jahre. Von da geht das geistl. Lied entweder in eine langweilige Moral, oder in kleinliche, spielende Sentimentalität über, während sich die Musik mehr und mehr ins ariose Lied verflachte, und selbst gute Erzeugnisse sowohl nach Text als Musik sich mehr fürs Haus als für die Kirche eigneten. Aus solchen Erzeugnissen füllten sich die in den folgenden Jahrhunderten massenhaft erschienenen Gesangbücher, während die alten lebensvollen Lieder in denselben ganz ausgemerzt waren, oder bis zur Carrikatur entstellt, noch ein Plätzchen fanden.

Der geistliche Gesang in der Muttersprache trat von seinem Entstehen an bis in's 18. Jahrhundert nur gelegenheitlich und ausserhalb der Liturgie an höheren Festen: Weihnachten, Ostern, Pfingsten auf. Witzel sagt in seinem Chorbuche „Psalter" nach der Beschreibung der Osterceremonie: „Hier (nachdem das *Victimae paschali* gesungen war) jubilirt die ganze Kirch mit schallender hoher Stimme und unsäglicher Freude: „Christ ist erstanden." Ferners wurden deutsche Lieder gesungen bei Prozessionen, Nachmittagsandachten, vor und nach der Predigt, und hie und da statt des *Graduals*, des *Offertoriums* und nach der Wandlung."

Die Kirche trat dieser Anwendung des geistlichen Liedes nie entschieden entgegen und wo sie „*Cantiones vulgares*" verbietet, hat sie entweder gemeine oder laszive Lieder im Auge. Im Gegentheile bestehen sehr viele Verordnungen, welche den Gesang in der Muttersprache, so lange er die ihm gezogenen Gränzen nicht überschritt, gutheissen. Z. B. Nachdem die Diözesanstatuten v. Augsburg vom Jahre 1567 sich scharf gegen Gesänge ausgesprochen haben, die etwas Laszives enthalten, oder von Häretikern verfasst sind, fügen sie ausdrücklich bei: *Antiquas vero et catholicas cantilenas, praesertim quas pii majores nostri Germani majoribus ecclesiae festis adhibuerunt, vulgo permittimus et in ecclesiis vel processionibus retineri probamus.*

Nachdem das Concilium zu Schwerin im Jahre 1492 bestimmt hatte, dass in der Messe alle Theile, *Gloria*, *Credo*, *Offertorium*, *Praefatio*, *Pater noster* vollständig gesungen und nicht gekürzt werden, fügt es bei: „Oder es soll von der Orgel oder den Clerikern, welche im Chore anwesend sind, anstatt der genannten Stücke ein anderes Responsorium oder ein Lied in der Muttersprache ertönen. *Gerbert de cantu et mus. sac. II. Th. p.* 198.

In den Synodalstatuten der Prager Erzdiözese vom Jahre 1605 Tit. 24 wird festgesetzt, dass die geistlichen Gesänge, welche von Kindern oder Erwachsenen während der Messe, des Officiums, vor und nach der Predigt, oder bei Prozessionen zur Belebung der Andacht der Gläubigen gesungen zu werden pflegen, gestattet werden unter der Bedingniss, dass sie von unserm Official eingesehen und schriftlich bestättigt ist, dass dieselben nichts enthalten,

was weltlich oder apogryphisch ist, was der gesunden und katholischen Lehre widerstreitet. Aber solcher Lieder wegen darf nichts von dem unterlassen werden, was in dem göttlichen Officium nach dem geheiligten Ritus gebetet werden muss. *Gerb. de Musica. Th. II p.* 200.

Ausführlich ist die Verwendung der Gesänge in der Muttersprache beschrieben in den Constitutionen der Diözese Warschau in Schlesien v. Jahre 1592. *Gerbert de Mus. Th. II p.* 199. In diesen wird folgende Messordnung empfohlen: Die Schule oder der Kirchdiener *(Minister ecclesiae)* singt den *Intriotus,* das *Kyrie* und *Gloria,* wenn diese geendet und die Epistel verlesen ist, singt der Vorsänger mit der ganzen Gemeinde irgend einen ihnen bekannten geistlichen Hymnus in deutscher Sprache anstatt des Graduals. Nachdem das Evangelium und das *Symbolum* gesungen ist, legt der Priester das Messgewand vor dem Altare ab und stärkt das Volk durch das göttliche Wort. Nach geendigter Predigt und den gewöhnlichen Gebeten nimmt der Priester das Messgewand wieder und setzt die heilige Handlung fort. Nach Aufhebung des heiligen Sakramentes, welches das Volk knieend anzubeten hat, wird ein anderer Hymnus in der Muttersprache gesungen, und wenn die heilige Handlung geendet ist, das Volk mit dem Segen in Frieden entlassen.

In andern Landkirchen aber, in denen geistliche Lieder in der Muttersprache nicht herkömmlich sind und wo das ganze *Officium* lateinisch gesungen wird, werde nichts abgeändert: vielmehr ermahnen wir die Pfarrer in jenen Landkirchen, an welchen Schreiber *(Scribae)* und Schüler sich befinden, die Gesänge in der Muttersprache wegzulassen und den Gebrauch einzuführen, das ganze Messoffizium lateinisch zu singen.

Auch die Synoden von Münster 1655 und 1662 gestatten die Anwendung geistlicher Lieder nur in Anbetracht des Mangels an geeigneten Sängern für den lateinischen Gesang.

Die *S. Congreg. Rituum* verbietet jeden Gesang in der Muttersprache in Gegenwart des h. Sakramentes n. 1819. 24. März 1657 und hat schon unterm 21. März 1609 ausgesprochen, „dass es sich nicht gezieme, am Feste des heiligen Sakramentes Lieder in der Muttersprache zu singen.“

Ebenso erklärt sie, dass den Bischöfen nach dem Dekret des *Conc. v. Trient cap.* 8 *sess.* 22 *de celebr. Missae* das Recht zustehe, zu verbieten, dass in den Kirchen und öffentlichen Oratorien Gesänge in der Muttersprache gesungen werden, obgleich sie geistlichen Inhalts sind. *S. R. C.* 3. Sept. 1695.

Die Eichstätter Pastoralinstruktion erklärt, dass da, wo der Gebrauch besteht, dass das ganze Volk Hymnen, Lieder und Litaneien singt, derselbe beibehalten werden kann, wenn nur der Gesang ernst und zahlreich ist und

nicht Geschrei für Gesang gehalten wird. Namentlich halten wir für dienlicher, dass am Lande das Volk während der heil. Handlung durch das Rosenkranzgebet zur Andacht entflammt, als durch einen ungeschulten *(imperito)* oft abgeschmackten Gesang zerstreut werde. *Inst. Past. Eichst. p.* 446.

Aehnliche Verordnungen könnten noch viele angeführt werden, allein diese genügen zum Nachweise, dass die Gesänge in der Muttersprache von der Kirche zu allen Zeiten geduldet worden sind unter folgenden Bedingungen:

1. dass die Haupttheile der Messe und des *Officiums* lateinisch und ungekürzt gesungen werden,
2. dass diese Gesänge in einer Gemeinde schon herkömmlich seien,
3. dass sich diese Gesänge nur auf Hymnen: z. B. *Te Deum* oder Gesänge bei besondern Gelegenheiten, oder bei Litaneien (mit Ausnahme des 40 stündigen Gebetes) sich beschränken,
4. dass das Volk im Gesange geübt sei und wirklich gut singe,
5. dass der lateinische Gesang wegen Mangel an geeigneten Sängern sich auf die Einlagen nicht erstrecken könne,
6. dass diese Lieder nichts gegen den Glauben und nichts Leichtfertiges enthalten, daher mit kirchlicher Approbation versehen sein müssen.

In diesen Schranken hielt sich auch das deutsche Kirchenlied bis zur Zeit Kaiser Josephs II. unter dessen Aegide der lateinische Gesang verbannt und deutsche Messen eingeführt werden sollten.

Die erste bekannte deutsche Messe, mit dem Eingang: „Hier liegt vor deiner Majestät“ schrieb Michael Haydn. Von seinem frommen Sinne liess sich doch noch etwas Frommes erwarten; allein die Volksthümlichkeit, welche er der Musik geben sollte, und die Texte, die man ihm bot, entsprechen dem heiligen Akte nicht, den sie begleiten. Noch im Jahre 1812 erschien zu Salzburg die 3. Auflage des Gesangbuches, welche die Bemerkung enthält: Mit, von Hrn. Joh. Michael Haydn verbesserter Musik.

Durch Dekret der churfürstlichen Regierung vom 12. August 1774 sollte der deutsche Kirchengesang eingeführt und in den Realschulen den Kindern das Singen gelehrt werden. Das zu diesem Zwecke herausgegebene Gesangbuch: „der heilige Gesang zum Gottesdienste in der römisch katholischen Kirche, Landshut 1777“ ist ein Abdruck des österreichischen mit einigen Zusätzen und versehen mit den Approbationen:

1. des churfürstlichen Bücher-Censur-Collegiums,
2. des Salzburgischen Consistoriums,
3. des Bischofs v. Freising,
4. des Bisthums Regensburg,
5. „ „ Passau,
6. der theologischen Facultät zu Würzburg,

7. des Bisthums Augsburg.
8. „ „ Eichstätt,
9. des Bischofs von Salzburg.

Aus dem Jahre 1783 liegt mir ebenfalls ein Buch vor unter dem Titel: Geistliche Lieder zum gottesdienstlichen Gebrauche des Bisthums Speier, Bruchsal 1783, welches 3 Messgesänge und unter diesen auch den haydn'schen enthält.

Nun folgt eine ganze Legion von Gesangbüchern und deutschen Messen mit und ohne kirchliche Approbation, darunter Machwerke in Dichtung und Musik, deren Aufführung in der Kirche und noch dazu während des heiligsten Aktes, der heiligen Messe, eine wahre Entwürdigung des Heiligthumes wäre. Es wäre Schade um den Raum, wollte ich einige Proben solcher trivialen Musik geben. Man hat ja leider noch immer Gelegenheit deren genug zu hören.

Nicht genug, dass solche Anwendung des deutschen Liedes in der Kirche der fortwährenden Praxis und den Beschlüssen der Concilien widerstrebt und Hohn spricht, dass das geistliche Lied nur neben den aus dem *Commune missarum* zu singenden Theilen der Messe, und bei ausserliturgischen Funktionen gebraucht werden könne, verstossen solche Trivialitäten auch gegen den allgemeinen, von allen Concilien und Päpsten, und von dem Concil zu Trient zuletzt ausgesprochenen Grundsatz aller Kirchenmusik gegenüber: „*Ab ecclesia vero musicas eas, ubi sive organo sive cantu lascivum aut impurum aliquid misceatur . . . arceant, ut domus Dei vere domus orationis esse videatur ac dici possit.*

Die Maske, unter der es möglich war, dass sich solche Missbräuche in der Kirche breit machen können, ist die vage Ansicht, die man so oft aussprechen hört: Die Kirchenmusik muss das Gemüth ergreifen, muss gefällig und heiter sein, in's Gehör gehen u. s. w., was in Wahrheit nichts anderes heisst, als sie muss der Sinnlichkeit Rechnung tragen.

Unter dem Wust heiterer, und gefälliger Kirchenmusik begegnen wir auch einem ernsten Werke.

Casper Anton von Mastiaux, geb. 1766, und 1806 königl. bayr. wirklicher Geheimer Rath, besorgte 1810 mit mehreren Freunden ein „Katholisches Gesangbuch zum allgemeinen Gebrauche bei öffentlichen Gottesverehrungen, München 1810 bei Zängl, in 3 Bänden." Es enthält dasselbe grossentheils eine deutsche Bearbeitung des Breviers und Missals auf alle gewöhnlichen Festtage. Diesem folgte eine „Sammlung von den besten alten und neuen Melodieen zum allgemeinen Gebrauche bei öffentlichen Gottesverehrungen nach Anleitung des katholischen Gesangbuches." München bei Jak. Giel quer 4⁰ 2 Bände v. 1812—1817. Die Melodien sind entweder nach dem gregorianischen Choral oder von den gediegensten damals lebenden

Meistern *Gratz, Schinn, Knecht* und vielen älteren. Es war dieses ein der Kirche würdiges und der katholischen Liturgie so vollständig als möglich entsprechendes Werk; allein — es blieb unbeachtet. Die heitere Musik überfluthete es, und heute kennen es Wenige mehr. Es trägt keine kirchliche Approbation an der Stirne.

Aus seinem grösseren Werke gab *Mastiaux*, München 1832 im Centralschulbücherverlage, ein Katholisches Gesangbuch zunächst für die Schulen im Königreiche Bayern (unter seinem Namen) heraus, mit Approbation des hochwürdigsten Ordinariates. Dazu erschienen 2 Melodienhefte mit Orgelbegleitung und getrennte Singhefte mit Melodien für die Hand des Schülers. Auch dieses Werk ist verschollen!

Unter der Menge der neueren Gesangbücher leuchtet als Stern erster Grösse hervor: „*Cantate!* katholisches Gesangbuch nebst einem vollständigen Gebet- und Andachtsbuch herausgegeben von *Heinrich Bone.* Mit Genehmigung des hochwürdigsten Bischofs von Paderborn. Paderborn bei F. Schöningh.“ Die Melodien dazu sind eigens erschienen. Aechter katholischer Geist und alte Glaubenskraft weht Einem aus diesen Gebeten und Gesängen wohlthuend an. Aber auch dieses ist, wenigstens im Süden, höchstens als Gebetbuch von einigen gekannt und geschätzt. Bei Einführung desselben als Gesangbuch müssten die Melodien einer Revision unterzogen werden.

Wir haben nun gesehen, wie im Laufe von einem Jahrhundert das deutsche Kirchenlied allmälig an Grossartigkeit und Kraft verlor. Es war aus dem Volke, nicht aus der Kirche hervorgegangen und schloss sich also dem jeweiligen Volkscharkter an, wie das profane Volkslied. Was Wunder also, wenn mit Abnahme der Glaubenskraft und mit Zunahme der Leichtfertigkeit und Genusssucht im Volke auch das Kirchenlied an diesem Wechsel theilnahm.

Nachdem wir die Geschichte der beiden Abzweigungen des gregorianischen Chorals, der Sequenz und des Kirchenliedes betrachtet haben, ist es an der Zeit, uns wieder zum gregorianischen Choral zurück zu wenden und der Geschichte seines Verfalles noch einige Aufmerksamkeit zu schenken.

IX. Verfall des gregorianischen Gesanges.

Es ist schon angedeutet worden, dass durch die Sequenzen der Verfall des gregorianischen Gesanges angebahnt wurde. Die bedeutendsten Musiker des 11. Jahrhunderts schienen an den Coloraturen desselben kein Wohlgefallen mehr zu haben, sondern lieber ihre eigenen Wege gehen zu wollen. Sie suchten durch Annäherung an die Liedform dem Gesange mehr Einfluss auf das sinnliche Gefühl zu verleihen, und damit verlor sich mehr und mehr nicht bloss die Freude an den grossen Rhythmen des Chorals und seinen geheimnissvollen Jubilationen, sondern nach und nach auch das Verständniss derselben. Aber man hatte noch zu viel Ehrfurcht vor dem durch die Kirche

geheiligten Gesange, als dass man sich an demselben zu vergreifen gewagt hätte. Das war dem 15. und den folgenden Jahrhunderten vorbehalten.

Da fing man an denselben zu kürzen, die Neumen und ganze Phrasen wegzustreichen, und da nun die übriggebliebenen Stücke nicht mehr recht zusammenpassen wollten, erlaubte man sich gar Aenderungen im Gesange selbst. Was dem Einen hinging, durfte auch ein Anderer wagen, und so nahmen Berufene und Unberufene Kürzungen und vermeintliche Verbesserungen nach ihrem subjektiven Geschmacke vor, so dass solche Ausgaben den wahren gregorianischen Gesang nicht nur nicht mehr repräsentirten, sondern auch die vollständigste Verwirung in den Lesearten entstand.

Selbst kirchliche Verordnungen stimmen für Weglassen dieser Jubilationen, wegen zu grosser Zeitausdehnung des Gottesdienstes.

Das *Conc. Cameracense* vom Jahre 1565 beschliesst: „Wenn die Musik auch dem Zwecke der Kirche dienen soll, so meide man doch jene Weitschweifigkeit, welche nicht zur Sache gehört, mit welcher am Ende der Antiphonen in Cathedralen Missbrauch getrieben wird.

Das *Concilium* v. *Rheims* 1564 verordnet, dass die ausgedehnte Verlängerung, welche auf der letzten Sylbe einer jeden Antiphon gesungen wird, was gemeinhin Neuma genannt wird, weggelassen werde, da durch dieselben viel Zeit unnütz vergeudet wird, so soll das Neuma für die Zukunft nur mehr bei den letzten Antiphonen der Vespern, Nokturnen, Magnificat und Benediktus gesungen werden, eben so werde der Gesang so viel als möglich abgekürzt, wenn über einer Sylbe mehrere Noten sind, als dahin gehören.

Man glaubte diese Kürzung durch die Menge von Noten in oft wiederkehrenden Intervallen rechtfertigen zu können. So citirt *Dufour* in der Vorrede zu seinem Graduale eine Stelle aus dem Gesange der Carthäuser, den Anfang des Graduals für den II. Sonntag nach Epiphania. Siehe Musikb. Nr. 25., wo derselbe in 4facher Leseart aufgeführt ist, und zwar 1. nach der Weise der Carthäuser, 2. nach dem Codex von Montpellier, 3. mit den Neumen des Codex v. St. Gallen und 4. nach der Version der Ausgabe des Graduals v. Rheims bei Lecoffre.

Betrachtet man diese Lesarten, so ersieht man, dass die des Codex von Montpellier mit der des Codex v. St. Gallen auf die Note stimmt, der Gesang der Carthäuser nur einige Intervalle mehr hat und ein einziges mal eine 4fache Note setzt, wo der Codex v. St. Gallen nur eine Doppelnote schreibt. Dass dagegen die Rheimser Ausgabe möglichst kürzt. Wenn man beherzigt, was unten über die Bedeutung der Neumen angeführt werden wird, so wird man zu diesem wortlosen Meditiren des Wortes „*confiteantur*“ — preisen sollen — die gedehnte Gesangsweise der Carthäuser viel geeigneter finden, als die kürzere Version der Rheimser Ausgabe. Freilich, wer den

Geist der Betrachtung nicht versteht und blos auf moderne Melodieführung sieht, dem werden nicht nur solche Gänge, sondern auch der ganze Choral mit seinem tief aszetischen Kerne unverständlich und sinnlos erscheinen.

Und doch ist die Melodie dieses Graduals meisterhaft gebaut. Welche ergreifende Wirkung macht der einfache Gang ins *d* in der 4. Phrase, nach der fast monotonen Wiederholung des Intervalls *c a*, ferner wie lieblich und doch edel ist das Motiv über der Sylbe „*e*", so einfach und doch fern von Leierei; der moderne Musiker würde jedenfalls es so geschrieben haben *edeh*, *dede*, *efed* etc. — wie gemein tritt diese Fassung gegen die des unbekannten Componisten auf.

Einen scheinbar gewichtigeren Einwurf gegen die Anhäufung von Noten im gregorianischen Gesange stellt *Patu de Saint-Vincent* in seiner schon citirten Schrift: „*Quelques observations sur le Chant Grégorien*" auf. Er sagt p. 6, dass nach der Vorrede zu einer spanischen Uebersetzung des Mozarabischen Breviers dem h. *Eugen* Bischof von Toledo, welcher in der 2. Hälfte des 8. Jahrh. lebte, die Einführung zufälliger (Verzierungs-) Noten in den ursprünglichen (ganz einfachen) *cantus planus (plain-chant)* der Kirche zugeschrieben werde. Diese Verzierungen habe man Glossen genannt und es habe deren 2 gegeben, eine *Glossa duplex* und eine *Glossa simplex*. Seite 22 führt er ein Beispiel eines derartigen nach Eugenischer Manier verzierten Gesanges auf. Siehe Musikb. 28.*) Ich füge noch die Leseart des *Graduals v. Rheims* bei, welche mit dem Codex v. *Montpellier* stimmt und die *Neumatisation* des Codex von St. Gallen. Ein Blick auf diese Zusammenstellung widerlegt den ganzen wissenschaftlichen Apparat des *Mr. Patu de Saint-Vincent*. Er zeigt 1) dass der *Cantus planus*, wie er in den alten *Codicis* vorliegt, nicht der verzierte Gesang des Eugenius, sondern jener einfache, ja noch um einige Noten einfachere gregorianische Gesang sei, wie ihn *Romero* aus den Glossen abstrahirt, dass sich folglich die Geschichte vom Eugenischen Gesange als Beweis für eine Corruption des *Cantus planus* nicht verwerthen lasse. Schon aus der faden Melodie der beiden Glossen kann der Kenner die Corruption einer solchen Leseart merken.

Am Weitesten ging in dieser Beziehung der um Wiedererweckung des Choralgesanges hochverdiente Kaspar *Ett* in seinem 1827 im Schulbücher-Verlage erschienenen Büchlein: „*Cantica sacra in usum studiosae juventutis.*" Er bietet in demselben einen einfachen, würdevollen Kirchengesang, der himmelweit über der geschmacklosen Liedelei der damaligen Zeit stand, aber gregorianischer

---

*) Die Schlüssel in den Glossen stehen wie angegeben in der cit. Schrift; es scheint offenbar ein Druckfehler zu sein. In beiden muss der Schlüssel eine Terz höher stehen.

Choral war er nicht, und es war zum mindesten Taktlosigkeit, diese Art gekürzten Chorals selbst in das München-Freisinger Rituale aufzunehmen. Demselben kann übrigens das Verdienst nicht geschmälert werden, durch seine Bemühungen den Geschmack für ernste Töne wieder erweckt und der Einführung des gregorianischen Chorals die Bahn gebrochen zu haben.

Wie Unrecht man that, den Choral seines feinsten Schmuckes, der Neumen zu berauben, geht aus einer Rechtfertigung und Erklärung derselben auf der *Provinzial Synode* zu *Besançon*, im Jahre 1581, hervor, da eben das Ausmerzen derselben im Schwunge war. Das Neuma *(Pneuma)* durchschreitet im Stillstehen (des Gedankens) die Stufen der Consonanzen in der bezeichneten Antiphon in der Weise, als ob uns alle Kraft fehlte zu sprechen und zu denken, da Gott über alles menschliche Lob erhaben ist. Unter *Pneuma* (das heisst Athem) versteht man die Fortsetzung der Stimme, so lange der Athem aushalten kann, welche der Antiphon in dem, dem gesungenen Psalme entsprechenden Tropus (Tonart) angehängt wird. (Wie ja auch die geistige Betrachtung ohne Worte fortdauern kann.) Es wird aber nur an Festtagen angewendet. Und in der That, diejenigen, welche den Gebrauch der Neumen verachten, irren schmählich. Denn wenn wir im Chore singen, stellen wir entweder Betrachtungen über Gott an, oder wir reden mit Gott. „Redet mit euch selbst," sagt der Apostel, „in Psalmen, Hymnen und geistlichen Liedern." Indem wir aber den Blick erheben zu der unendlichen Majestät, fühlen wir uns ganz erdrückt, daher bringt unser Verlangen mehr Geberden als Worte hervor, oder höchstens unartikulirte Laute, wie einst die Propheten riefen: „a, a, a, ich weiss nicht zu sprechen;" als wollten sie sagen: Ich kanns nicht ausdrücken, o Herr, was ich wünsche. Unbegreiflich ist mir deine Herrlichkeit. Erfülle meinen Mund mit Lob. Wenigstens nach Art der lallenden Kinder, oder wie die jungen Raben will ich mit offenem Munde den Segen des Himmels erflehen.

Ueber diese Jubilen spricht sich noch deutlicher und interressanter *Fortunatus Amalarius* Bischof von Trier aus in seinem Buche: *de Ordine antiphonarii Cap.* 18 *De festivitate S. Johannis.* Er sagt:

„Für das Fest des h. Johannes habe ich sechs Responsorien gefunden, denen wir 3 voranstellen, nämlich: *Justus germinabit sicut lilium* und *Iste est, qui ante Deum magnas virtutes operatus est*, und *Iste homo perfecit omnia, quae locutus est ei Deus*, damit wir 3 Nokturnen erhalten. Im letzten Responsorium, d. i. *In medio ecclesiae* wird gegen die Gewohnheit bei andern Responsorien ein dreifaches Neuma gesungen, und der Versikel und dessen Gloria sind gegen den Gebrauch durch ein Neuma verlängert. Dieses ist aber von den Alten nicht ohne Grund geschehen. Sie wollten uns dadurch eine Lehre geben, die vielleicht über den Verstand der Sänger gehen dürfte, von denen einige oft von dem Vergänglichen zum Ewigen sich wenden

und sich mehr in diesem als jenem erfreuen. Das erwähnte Neuma ist nämlich angebracht unter anderen Worten beim Worte „*intellectus.*“ Sänger, wenn du zum Verstande: „*intellectum*“ kommst, singe das Neuma, d. i. bleibe stehen bei stehenden und bleibenden Dingen. Was soll das sein? Es will dir die Lehre geben, wenn du einmal zum Verständniss kommst, in dem die Gottheit und Ewigkeit geschaut wird, so dass im innersten Grunde des Herzens du betest, so weile in demselben. Denn wenn du den Sinn verstehest, so wird es dich erfreuen dabei zu verweilen, über was du jubelst, d. i. du wirst dich erfreuen ohne vorübergehende Worte. Denn Verständniss war im Innersten des Johannes, das ihn erhob, als er sprach: „Im Anfang war das Wort und das Wort war bei Gott.“ Der Vers — *Misit Dominus manum suam et tetigit os meum* — heisst so viel, als ob Johannes einem auf seine Frage: Woher kam dir dieses Verständniss (*intellectus*) bei dem die Sänger das Neuma singen, — antworte: „Der Herr streckte seine Hand aus und berührte meinen Mund.“ Warum machst du auch hier ein Neuma, Sänger? Er antwortet, weil dieses Ausstrecken der Hand und das Berühren des Mundes mit dem Verstande betrachtet werden müssen. Der Gesang des *Gloria Patris et Filii et Spiritus sancti*, muss mit derselben Kraft die heilige Dreifaltigkeit loben, mit welcher Gott überhaupt geschaut wird, mit dem Verstande.

Noch in einem andern Sinne kann das Neuma bei dem Worte „*Intellectus*“ auf die Sänger bezogen werden. Der grösste Theil der Sänger trachtet durch die Stimme den Ohren der Menschen zu gefallen, und strebt und sinnt mit allem Eifer und Anstrengung darnach. Je mehr diese streben durch den Gesang zu gefallen, desto weniger werden sie von den geistigen Dingen ergriffen. Die Unwissenheit solcher kann das Neuma über dem Worte „*Intellectus*“ aufklären. Neuma ist ein griechisches Wort, und heisst „stumm“ und der Grammatiker *Comminianus* sagt: Das Neuma des Wortes *Intellectus* trifft ganz besonders die thörichten Sänger; indem es ihnen zeigt, wie man sich durch den Ton allein an dem Verständniss der heiligen Schrift erfreuen könne.

Die modernen Cantoren singen auch das Neuma in dem Responsorium „*Descendit de coelis*“ auf dem Worte *fabricae mundi.* Zu diesem Worte passt das Neuma ganz gut. Denn dadurch zeigen sie, dass für die Sängerschule eine grosse Schwierigkeit darin liege, zu erklären, wie der, welcher heute von Maria geboren wurde, die Welt erschaffen und ausgeziert habe; und wie er das Licht und die Zierde des ganzen Weltgebäudes sei. Dasselbe gilt von dem Verse: Wie ein Bräutigam ging der Herr aus seinem Brautgemache hervor. Es ist der Sängerschule unmöglich, die Art des Hervorgehens Christi aus dem Schoosse der Jungfrau auszusprechen, das mit dem Hervorgehen eines Bräutigams aus dem Brautgemache verglichen ist.“

Es ist aber diese Art Kürzung auch ein Vergehen gegen die Kunst. Wie würde man den zurechtweisen, der auf solche Art an die Werke unserer grossen Meister der neueren Zeit, *Bach*, *Haendl*, u. s. w. reformirende Hand anlegen und z. B. in der wundervollen Bassarie Nro. 4 des Messias über den Worten „Bis das Verlangen" die lange Notenreihe auf der Sylbe „lang" streichen wollte, die in ihrem allmäligen Aufsteigen das immer mehr und mehr wachsende Verlangen nach dem verheissenen Heilande so meisterhaft ausspricht.

Ueber die Kürzungen und Alterationen des gregorianischen Gesanges wird im zweiten Theile ausführlicher gehandelt werden.

2. Die schwerste Wunde hat dem Choral die Erfindung der polyphonen Musik geschlagen. Mit ihr musste eine mathematisch abgemessene Mensur sich die Herrschaft über den freien Rhythmus verschaffen. Das hatte zur Folge, dass man dieselbe auch für den Choral in Anwendung bringen wollte, wie das in den Vespern von *Vogler*, *Ett* und *Stadler* geschah und in neuester Zeit von *Greith* in seinen Choralmessen wieder in Scene gesetzt wird; oder aber gerade ins Gegentheil verfiel und dem Choral im Gegensatz zur mensurirten Musik allen Rhythmus absprach, und glaubte ihn in lauter gleichlangen Noten singen zu sollen, weil er in dieser Form von den Polyphonisten in ihren contrapunktischen Arbeiten angewendet wurde.

3. Nachdem der polyphone Gesang sich aus den ersten Anfängen herausgearbeitet und sich auf die Stufe hoher Kunstvollkommenheit erschwungen hatte, so übte er, besonders als noch der Reiz der Instrumente sich ihm zugesellte, wirklich auf das sinnliche Gefühl eine weit grössere Gewalt aus, als der schlichte unisone Choral. Da der Mensch immer mehr nach dem verlangt, was seiner Sinnlichkeit zusagt, so lässt sich leicht erklären, dass der gregorianische Gesang immer mehr zurückgedrängt, dadurch aber auch das Ohr der Leute für ihn immer unempfänglicher wurde.

4. Ferner hatte die allmälige Weiterbildung der Harmonie die Tonarten des gregorianischen Chorals verwischt und auf die beiden *dur* und *moll* beschränkt, überdiess war er durch harmonische Begleitung mit der Orgel auch seiner eigenthümlichen Natur entkleidet und seiner Kraft beraubt worden. In diesem, durch missverstandene Begleitung ihm umgehangenen Spottmantel lässt man sich ihn für die Fastenzeit noch gefallen, und hat ihm so, in gleichgiltiger Hinwegsetzung über die ausdrücklichen Verordnungen der Kirche auch häufig hier sein gutes Recht verkümmert, einige Male im Jahre ohne polizeiliche harmonische Begleitung aufzutreten.

5. Kommt noch dazu die Gleichgiltigkeit und Unwissenheit, die man sich bei Ausführung dieses Chorals häufig zu Schulden kommen lässt, indem sich die Ansicht festgesetzt zu haben scheint, dass zum Choralgesange

weder besondere Begabung, noch eine gute Schule von Seite des Sängers, sondern nur eine kräftige Stimme erforderlich, ein sorgfältiges Einstudiren der aufzuführenden Stücke aber überflüssig sei; so kann man sich leicht denken, wie aus dem herrlichen Gesange eine Carrikatur wird, welche die Andacht verscheucht und jedes edle Gefühl empört; und man kann es dem gemarterten Ohre der Zuhörer nicht verdenken, wenn diese ihn „aschgrau", oder geradezu ein „herz- und andachtloses Geplärr" nennen, und jede andere das Gefühl weniger empörende Musikweise dem Choral weit vorziehen.

6 Die Grundursache seines Verfalles liegt aber tiefer und kann nicht verschwiegen werden. Sie liegt einerseits in der Abnahme der Frömmigkeit und des Busssinnes der Gläubigen, anderseits in der Gleichgiltigkeit mit der sehr viele Geistliche, welche als Wächter des Heiligthums bestellt sind, sich von der Pflicht dispensiren, den Choral zu studiren und über die Verordnungen der Kirche sich hinwegsetzen. „Wenn das Salz schal geworden ist, womit soll gesalzen werden?"

Daher hat M. Spiess ganz recht, wenn er sagt: „Wo immer in einem Kloster oder *Collegio* ein andächtiger, gravitätischer Choralgesang gehalten wird, da wird auch unfehlbar eine gute und schöne Disciplin anzutreffen sein. Wie der Kirchengesang, so die Kirchenzucht."

Zweite Periode.

Der polyphone Gesang, oder die figurirte Musik.

Das Materiale dieser Periode ist noch weit reicher als das der ersten. Die Natur dieser Schrift bringet es daher mit sich, dass die Geschichte derselben nur in den weitesten Umrissen, insofern sie zur Gewinnung eines klaren Urtheiles für den vorgesetzten Zweck dieser Schrift nothwendig ist, gegeben werden kann.

Um einen klaren Ueberblick über die vielfach verzweigte Geschichte zu erhalten, ist es nöthig, die Aufzählung der Leistungen einzelner Nationen auseinander zu halten und die Beziehung der gewonnenen Fortschritte der Musik zur Kirche erst am Schlusse zu betrachten.

Die gegenwärtige Periode begreift in sich die Fortbildung des gregorianischen Gesanges zum mehrstimmigen, mensurirten und figurirten Gesange, mit einstweiliger Ausschliessung der Instrumentalbegleitung, welche sich in dieser Periode dem Styl der Schreibweise für den Gesang vollkommen anschloss. Ihre Gränze bestimmt sich daher durch die Beibehaltung des gregorianischen Chorals entweder als Grundlage des harmonischen Baues, oder wenigstens seiner grossen rhythmischen Form und in der Gebundenheit der Melodie an jede einzelne Stimme, reicht also bis zum vollständigen

Durchbruch der Liedform und der Befreiung der Melodie von der Herrschaft der übrigen Stimmen.

I. Uebergang.

Schon im Anfange des 10. Jahrhunderts hatte *Hucbald* von *St. Amand* es versucht, einer Melodie eine zweite Stimme beizufügen, welche man *Organum* und, die Kunst dieses zu bewerkstelligen, *organisiren* nannte. Dieses geschah entweder dadurch, dass man einen Choral in Quinten oder Quarten mitsang — eine solche Composition hiess Symphonie, oder dass man auch Dissonanzen, Secunden, Terzen etc. einflocht, diese hiess Diaphonie. Um grösseren Effekt zu erzielen, wurde das *Organum* auch verdoppelt, indem man die beiden Stimmen noch um eine Oktave höher mitsang. Eine besondere Behandlung forderte das *Organum in diatesseron*, oder in der Quart, da nicht zu jedem Tone der Reihe nach die 4. Stufe consonirte, indem die Unterquart zu *f—h* drei ganze Töne umfasst, und wenn das *Organum* unter *C* hinabsteigen sollte, wo nur *b moll* gebraucht wurde, so trat diese Stufe zu dem oben liegenden *e* in dasselbe Verhältniss, z. B. in der Symphonie *Te humiles.* Man liess dann das Organum so lange liegen, bis durch Fortschreiten der Hauptstimme das falsche Intervall umgangen war. Einige Beispiele Nr. 19—24 aus *Hucbald* mögen dieses Kunststück veranschaulichen. Vergl. *Gerbert de Script. B. I. p.* 165 *ff.* Musikb. 27.

Guido von Arezzo lehrt noch dasselbe Organum, wendet aber mit besonderer Vorliebe den *Occursus* an, nach welchem die Stimmen in Terzen und von da in den Einklang zusammenlaufen, er hatte also doch schon eine Ahnung von einer Cadenz.

Nach unserer jetzigen Musikbildung scheint es uns ganz unmöglich, dass man an solcher Harmonie sollte Wohlgefallen finden, und doch war *Hucbald* von der Schönheit und Lieblichkeit derartiger Compositionen ganz fest überzeugt. „Singen", sagt er, „zwei oder mehrere mit bedächtiger Gravität, wie es bei solchen Sätzen sein muss, zusammen, so wirst du sehen, dass aus der Vermischung der Stimmen ein angenehmer Zusammenklang entsteht." *Musica Enchiriadis Cap. XIV Gerbert Script. Tom. I p.* 166.

Man kann diese Erscheinung auf zweierlei Weise erklären:

1. aus der Erfahrung, dass im Naturzustande das menschliche Ohr die vollkommenen Consonanzen den unvollkommenen vorzieht, was man noch heut zu Tage bei den orientalischen Völkern beobachten kann.

2. Eine andere Erklärung deutet *Praetorius* in seinem *Syntagma musicum II p.* 100 an: „Nun ist die Frage, ob man nicht noch *Vestigia* der alten Harmonie finden könne? Wir haben noch in unserer Zeit 2 Instrumente von der alten *Musica*, welche in stetem Gebrauch sind, als die Sack-

pfeife und die Leyer; in denselben klingen besonders für und für eine Consonantia; auf der Sackpfeife nur eine Quinte, auf der Leyer aber wohl drei oder vier Saiten, als nämlich eine Quinta und Octava zugleich durch 3 Saiten. Und wird darnach auf andern Claviren, welche die 4. Saite anrühren und treffen, etwas anderes im füglichen Choral darin modulirt. Solches ist ohne Zweifel stets in den Kirchen blieben, und man hat auf den Orgeln zu den *Consonantiis* eine andere sonderliche Reihe von Pfeifen haben müssen, in welchen man allezeit die *Consonantias* gezogen, welche sich zum Choral *Clave* schicken und reimen, wie auf der Leyer geschicht, als *c g* $\bar{c}$, oder *d a d* oder *e h e*. Dieselben Claves haben sie stets gehen und tönen lassen und darnach einen Choral der aus dem *c*, *d* oder *e* gegangen und sein Fundament darinnen hat, darein geschlagen, wie man auf dem Instrument einen Schäfertanz schlägt."

Durch solche Instrumente wurde das Ohr der Hörer nochmehr an die Quinten-Begleitung gewöhnt.

3. Was endlich die Gewohnheit nicht that, das vollendete das wissenschaftliche Vorurtheil. Diese Intervalle mussten die wohlklingendsten zur Begleitung sein, weil durch mathematische und physikalische Beweise unwiderlegbar dargethan war, dass sie auf dem einfachsten Zahlenverhältniss beruhten. Dieser Satz ist wahr, aber der Schluss war falsch, — was der Wissenschaft so oft begegnet; so dass man jetzt durch denselben Satz das Verbot der Quintenfolgen beweisen kann.

D. Oskar Paul, Geschichte des Claviers pag. 49 widerspricht der Annahme eines solchen „Quintenorganisirens *Hucbalds*" und nennt sie widersinnig und historisch unwahr, und hält diese bei *Gerbert* v. *Hucbald* aufgeführten Beispiele für Antiphonien, die so gesungen wurden, dass Männer und Knaben zusammen in Octaven eine Melodie vortrugen, deren Wiederholung auf der Quinte und ihrer Oktave wiederum Männer und Knaben ausführten. Die Beispiele *Hucbalds* seien nichts anderes als Wechselgesänge, nach gewissen theoretischen Grundsätzen, in denen die Knaben in den Klosterschulen unterrichtet wurden.

Diese Behauptung ist mindestens eine sehr gewagte. Der Raum dieser Schrift gestattet einen ausführlichen Nachweis nicht, dass die von *Hucbald* aufgestellten Beispiele wirklich die ersten polyphonen Versuche und nicht 2 in Octavenreihen zu scheidende Antiphonien oder Wechselgesänge waren. Es genüge hier vorläufig anzuführen:

1. Kommt weder in den von *Gerbert de Script.* aufgeführten Schriften Hucbalds und Guidos eine klare Andeutung von Wechselgesängen vor, die überdies auf die von Herrn Oskar Paul angedeutete Weise im Kirchengesange höchstens beim Psalmen-Gesang aber nicht im Messgesang Verwendung finden können.

2. Der Ausdruck Hucbalds p. 166: *„qui ad secundum versum vicem tenent organi“* kann nicht übersetzt werden: die (beide zusammen) den Wechsel des *Organums* festhalten (den Wechselgesang bewirken), sondern heisst einfach: welche die Stelle des Organums vertreten.

3. Ist der Ausdruck *„in unum canere“* von Hucbald ausdrücklich dem wechselweisen Singen gegenübergestellt, wenn er p. 184 sagt: *Sive enim alia post aliam per octava loca sumatur, sive in unum binis aequisonis vocibus cantatur etc.* Da er von dem *Organon in Diapente* spricht, bedient er sich desselben Ausdruckes, *vel alia post aliam, vel in unum ambae ducantur.* In Folge dieses Gegensatzes kann der Ausdruck nicht auf die Uebersetzung „auf einerlei Weise singen“ beschränkt werden, sondern man muss ihm seine volle Bedeutung zuerkennen, „zusammensingen.“

4. Ist die Abweichung, die nach Hucbald p. 170 und Guido entweder auf Grund des Tritonus, oder des Tropenumfanges, beim *Organum* einzutreten hat, nur beim Zusammenklang nothwendig. Bei wechselweisem Gesang fiel der Grund der Abweichung, der Tritonus weg; ja in dieser Abänderung könnte vom Gegenchor die Antwort nur sehr schwer auf die bezeichnete Weise ausgeführt werden.

5. Der Ausdruck *praecedens*, der von der Hauptstimme und *subsequens*, der von dem *Organum* gebraucht wird, ist gar kein Hinderniss, Gleichzeitigkeit zwischen Hauptstimme und *Organum* anzunehmen. Da *subsequi* ebenso gut mit „begleiten“ als „folgen“ übersetzt werden kann; und gebraucht *Hucbald* Cap. 18 p. 170 wirklich von dem Organum den Ausdruck *„commitari“* begleiten, und p. 169, dass das *Organum* von der Hauptstimme eingeholt wird, *(occupetur).* Die Hauptstimme ist dem *Organum* auch im doppelten Sinne *praecedens*, als die Vorausgegebene, welche das *Organum* begleitet *(subsequitur)* und als die Hauptstimme, welche den Tenor des *Cantus gregorianus* führt. *(Cantus firmus* der Contrapunktisten.)

6. Wenn es sich bloss um eine von Männern und Knaben zu singende quitenweise Antiphonie gehandelt hätte, würde es wirklich der weitläufigen Abhandlung, welche Hucbald der *Symphonie* und *Diaphonie* widmet, nicht bedurft haben.

7. Als Papst *Johann* XXII die Auswüchse des Gesanges und unter diesen auch den Missbrauch des *Organums* verbot, so fügt er bei, dass er nicht gewillt sei zu verbieten, dass bisweilen, besonders an Festtagen oder bei solennen Messen und im *Officium* solcher Festzeiten einige Consonanzen, nämlich Octaven, Quinten, Quarten und ähnliche „über“ dem einfachen Kirchengesange vorgetragen werden. Diese Stelle zeigt deutlich, dass es sich um ein gleichzeitiges und nicht wechselseitiges Vortragen von Octaven, Quinten und Quarten handelte.

Erst im 12. Jahrh. kam man auf den Gedanken die Gegenbewegung anzuwenden und nannte eine solche Harmonie *Discantus*, französisch *Dechant*, der gewöhnlich aus dem Stegreife zu einer Choralmelodie vorgetragen wurde und *Contrapunctus a mente* hiess, im Gegensatze zum ausgearbeiteten *Contrapunctus a penna.* Dieser *Discantus a mente* dauerte neben den weit fortgeschrittenen contrapunktischen Arbeiten bis ins 14. und 15. Jahrhundert fort. In den Proben (Musikb. Nr. 28) theile ich ein Beispiel eines *Discantus* mit, welchen *Gerbert de Musica* T. I, p. 515 aus einem Codex in St. Blasien aus dem 14. Jahrh. anführt, welcher zugleich zeigt, dass man sich beim *Discantus* nicht immer an die Notenzahl des *cantus firmus* band, sondern auch mehrere Noten auf eine Note des *Cantus firmus* in Anwendung brachte.

Die *Ars organizandi* erscheint in *Conrad Paumanns* Orgelbuch, abgedruckt im II. Band von Chrysanders Jahrbüchern schon erstaunlich weit vorgeschritten. Es ist eine stufenweis fortschreitende praktische Anleitung zum 2 stimmigen Contrapunkt. Er beginnt mit Begleitung der Scala auf- und abwärts, sowohl stufenweise als in Terzen, Quarten, Quinten, Sexten. Diesen Uebungen folgen Cadenzen aus den 6 Tönen *C D E f g a;* welchen ausgeführtere Contrapunktirungen über jeden der 6 genannten Töne sich anschliessen. An diese reihen sich Uebungen an auf- und absteigenden freien Subjekten, bis er endlich mit der Contrapunktirung von Chorälen schliesst. Proben sind unter Musikb. Nr. 29. beigegeben.

Hierzu muss man bemerken, dass man an den in diesen Mustern vorkommenden Quintenfortschreitungen nicht Anstoss nehmen dürfe, denn da in den Orgeln selbst die Quinten-Register mit den übrigen zugleich ertönten, so nahm man auch damals keinen Anstand, für die Orgel sie zu schreiben und zu spielen, was im Gesangssatze nicht gestattet war.

Als die Päpste nach Avignon übersiedelten, nahm ihre dort errichtete Kapelle auch die Uebung des *Dechant* auf. Sie wendeten ihn auf eine eigenthümliche Weise zum Vortrage der Psalmen an. Sie sangen nämlich zur Reperkussionsnote des Psalmtones Sexten-Accorde, indem die zweite Stimme die Unterquart und die tiefste die Untersexte übernahm. Am Schluss des Psalmes wurde dann eine Art Cadenz gemacht. Da in dieser Harmonie der Bass nicht den Grundton hatte, so wurde er falscher Bass und die ganze Singweise *faux Bourdon — falso Bordone* genannt.

Eine solche Art *Falsobordon* zeigt ein Passionsgesang in der fürstl. Wallersteinischen Bibliothek in Maihingen (Musikb. Nr. 30).

Dieser *Falso Bordone* wurde lange Zeit beibehalten, selbst als die Päpste wieder nach Rom zurückgekehrt waren. Man nannte daher auch regelrichtig geschriebene Gesangstücke, in denen ein Ton oder Akkord für mehrere

Textsylben galt, wie das bei den Psalmen der Fall, ebenfalls *Falso Bordone*, der aber mit dem extemporirten sonst nichts gemein hat.

Die Sucht zu *discantisiren* brachte arges Unwesen in die Kirche und veranlasste scharfen Tadel von Musikverständigen und Verbote von Päpsten und Kirchensynoden.

Johannes de Muris (1330) klagt, nachdem er das Wesen des *Discantus* dargestellt: „Aber leider! In unseren Zeiten suchen Einige ihre Unwissenheit durch eine leere Phrase zu beschönigen. Dieses, sagen sie, neue Consonanzen in Anwendung zu bringen, ist die neue Weise zu discantiren; sie beleidigen den Verstand derer, welche solche Fehler merken, und beleidigen das Gefühl; denn während sie Wohlgefallen erregen sollen, erregen sie Missfallen. O schlechte Beschönigung, unvernünftige Entschuldigung! O arger Missbrauch, arge Unwissenheit, arge Verthierung, den Esel für den Menschen, die Ziege statt des Löwen, das Schaf für den Fisch, die Schlange für den Salm zu nehmen! denn die Dissonanzen werden derart mit den Consonanzen vermengt, dass durchaus keine von der andern mehr unterschieden werden kann. O! wenn die alten erfahrenen Musiklehrer solches Diskantiren gehört hätten, was hätten sie gesagt? was hätten sie gethan? Sie würden den Diskantirenden zurecht gewiesen und so gesprochen haben: Den Diskant, dessen du dich bedienst, hast du nicht von mir gelernt. Dein Gesang stimmt mit dem Meinigen nicht überein. Wie drängst du dich ein? Mit mir harmonirst du nicht, du bist mir entgegen, bist mir zum Aerger; o dass du schwiegest! Aber du bist wahnsinnig und unverträglich.“ *Gerbert de mus. Tom II p.* 110.

So treffend dieser Tadel ist, so erweckt er bei dem unbefangenen Leser doch den Verdacht, ob nicht derselbe mehr einem Fortschritt der praktischen Kunst über die Gränzen der alten Regeln hinaus, als einem Missbrauch der Kunst in der Kirche gelte. Dass aber ein solcher vorlag und diese Gesangsweise dem Zwecke der Musik in der Kirche, die Erbauung zu fördern, wenig entsprochen habe, geht aus den Verboten derselben von Seite der Kirche hervor.

Johannes XXII. verbot, dass man in den canonischen Horen und in der Messe *Discantus triplos* und Motetten in der Muttersprache singe. *Gerbert ibid.*

Duangius citirt eine ähnliche Stelle: Das *Organum, Decentum (Discantum) Fausethum (Faux bourdone:)* und *Pipeth (?)* verbieten wir ganz und gar in allen Klöstern beiderlei Geschlechtes. *Gerb. l. c.*

In seinem *Decretale „Docta St. Patrum“* verbietet er alle diese Gesänge unter schweren Strafen, fügt aber bei: „Indessen habe er nicht die Absicht, zu verbieten, dass an Festtagen, vornehmlich an den höheren in der Messe und den genannten Officien einige Consonanzen, welche Melodie enthalten

(melodiam sapiunt) wie die Octav, Quint, Quart und ähnliche ober dem einfachen kirchlichen Gesang vorgetragen werden." Wir wollen einstweilen von dieser Indulgenz, so wie von den Klagen und Verboten Akt nehmen, da sie später zu verwerthen sein werden.

Bis zum 15. Jahrh. schritt die Ausbildung der Harmonik nur langsam voran. Lange Zeit war besonders über das 12. und 13. Jahrh. grosses Dunkel verbreitet, in das nur durch wenige uns erhaltene, grossentheils missverstandene Zeugnisse hie und da Lichtblicke fielen.

Durch Entdeckung eines Manuskripts aus dem 14. Jahrh. in der medizinischen Fakultät zu Montpellier, welches 340 Kompositionen zu 2, 3 und 4 Stimmen aus dem 12. und 13. Jahrh. enthält, war es dem in der Geschichte der Musik rühmlichst bekannten und gelehrten Forscher *E. de Coussemaker* möglich, in seinem Werke: *L'art harmonique aux XII. et XIII. siècles, Paris a Durand et V. Didron* 1865 4⁰, ungeahntes Licht über dieses Dunkel zu verbreiten. Er theilt in diesem Werke 51 Musterbeispiele mit, und weiset aus denselben nach, dass die Meister jener Zeit schon alle jene Künste des Contrapunktes kannten, von denen man bisher glaubte, dass sie erst der Schule der Niederländer in der höheren Ausbildung des Contrapunktes eigen gewesen seien. Man findet bei ihnen nicht nur die einfache Nachahmung, sondern auch den Canon, ja selbst den doppelten Contrapunkt angewendet. Man sehe die Proben unter Musikb. Nr. 31, a. b. c.

Das erste Beispiel ist von *Pérotin,* einem den Biographen bisher unbekannten Compositeur. Es gehört zur Klasse der *Conduites, Conductus,* über deren Eigenheit die Definitionen sehr abweichen. Die Composition ist dreistimmig und führt in der ersten Stimme einen französischen Volksgesang *L'estat du monde,* von dem nur der Anfang gegeben ist, der Bass hat ziemlich vollständig den Choral zur Communion in *Visit. B. M. V. Beata viscera* etc. nach Bedürfniss der contrapunktischen Arbeit vertheilt; die Mittelstimme hat den freien Contrapunkt mit dem Texte der Communion. Das zweite ist höchst merkwürdig, wegen der häufigen Motive, die in demselben in den beiden ersten Stimmen verarbeitet aus dem im Basse liegenden *cantus firmus* eines Volksliedes entnommen erscheinen. Es ist dieses eines jener Beispiele, in denen jede Stimme einen andern Text singt.

Das dritte (Musikb. Nr. 30) der Sammlung enthält einen doppelten Contrapunkt in den ersten beiden Stimmen, indem das von der ersten Stimme vorgetragene Thema im 7. Takte die zweite Stimme übernimmt, während die erste die von der zweiten dazu gesungene Begleitung aufnimmt; diese Kunstform setzt sich durch die ganze Composition fort. Um aber diese zur Geltung gelangen zu lassen, muss die erste Stimme von einem Sopran, die zweite von einem Contraalt, die dritte von einem Basse vorgetragen werden;

jedoch genügt es, wenn wenigstens die erste Stimme von einem Sopran gesungen wird.

Bei all dem Fortschritt im künstlichen Contrapunkt, war doch die Harmonie noch sehr unbehilflich und unserem Ohre nicht geniessbar. Es war dieses eine Folge der noch immer vorherrschenden Theorie, die auf die Praxis, welche gemeinhin der Theorie vorauseilt, zu wenig reflektirte, zugleich mag es wieder ein Beweis dafür sein, dass Harmonie in unserm Sinne mehr Sache der Gewöhnung als der Natur ist, was bei subjektiver Beurtheilung von Musikerzeugnissen sehr von Bedeutung ist, und über ein und dasselbe Musikstück so oft die widersprechendsten Urtheile zu Tage fördert. Man vergleiche beispielsweise nur die Ansichten über den Choral, ja sogar über einzelne Stücke desselben. Die *Praefationen*, *Ite missa est*, *Kyrie* etc. gefallen fast jedem, während wenige an einem *Graduale* Geschmack finden. Die ersteren Stücke hört man sehr oft und das Ohr gewöhnt sich daran und gewinnt sie lieb, während die *Gradualien* fremd ertönen und Anfangs abstossen.

So wurde auch allmählig der Sinn für Harmonie im Verlaufe von 4 Jahrhunderten geweckt, und zur gegenwärtigen Entwicklungsstufe erhoben.

Anhang. Von der Mensur.

Der polyphone Gesang bedingt eine genaue Bestimmung der Zeitdauer jeder Note. Dazu ist erforderlich:

1. dass die Gestalt der Noten diese Zeitdauer erkennen lässt, und
2. dass durch Zeiteinheiten diese Zeitdauer bestimmt werde.

In beiden Beziehungen herrschte bis zur 2. Hälfte des 16. Jahrh. grosse Verschiedenheit, so dass die Entzifferung der ältesten Compositionen besonders des 13. und 14., auch noch des 15. Jahrhunderts selbst solchen schwer wird, welche diese Materie zum Gegenstand spezieller Studien gemacht haben. Es kann also hier selbstverständlich nur das Wesentlichste und seit dem 16. Jahrh. Giltige angeführt werden.

1. Von den Noten.

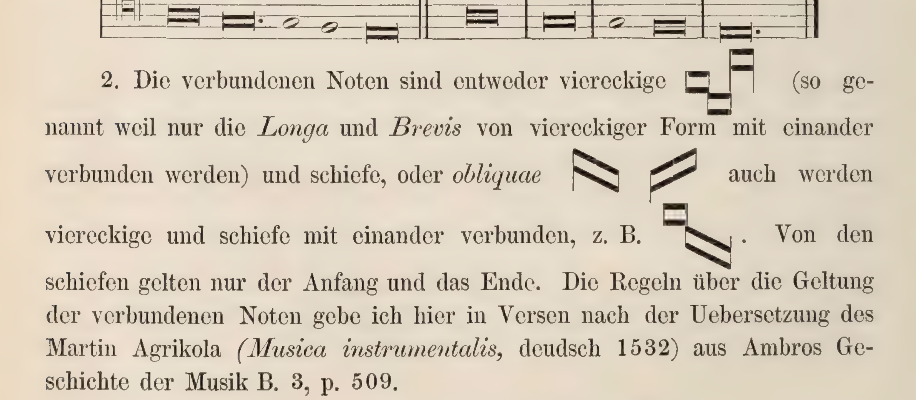
Man hat zwischen freistehenden und verbundenen Noten, *(Ligatae)* zu unterscheiden.

Die freistehenden Noten waren folgende: Die *Maxima*, die *Longa*, die *Brevis*, die *Semibrevis*, die *Minima*, die *Semiminima* = die *Fusa* =, und die *Semifusa* =. Die beiden letzten kamen erst später in Gebrauch.

Wie die Noten als Singzeichen ihre besondere Gestalt haben mussten,

so war es auch bezüglich der Schweigezeichen, der Pausen. Man hatte eben so die *Longa*, ein senkrechter Strich durch 2 Spatien des Liniensystems; die *Brevis*, ein solcher durch ein Spatium; die *Semibrevis*, ein Strichlein durch die Hälfte des Spatiums oben an der Linie hängend; die *Minima*, ein solches auf der unteren Linie stehend; die *Semiminima*, ein solches mit einem kleinen Häckchen rechts; die *Fusa*, eben so mit einem Häckchen links oder deren zweien rechts; die *Semifusa*, eben so mit zwei Häckchen links oder drei solchen rechts.

Ein Punkt bei den Noten hatte entweder dieselbe Bedeutung, wie in der modernen Musik, dann hiess er, *Punctum augmentationis* oder er diente im dreitheiligen Takte zur Scheidung der Noten, um anzuzeigen, dass eine Note von der halben Geltung zur vorausgehenden oder folgenden doppelt so viel geltenden Note gezogen werde, oder diese für sich allein den vollen Werth behalten solle. Z. B. hier ist der erste Punkt *Punctum augmentationis*, der zweite, *Punctum divisionis*, hier auch *defectionis* genannt, der dritte wieder *Punctum augmentationis*, es müsste also die Stelle so taktirt werden nicht etc. Kommen durch das *Punctum divisionis* zwei *Semibreves* vereinzelt zu stehen, so ist die letzte *per alterationem* zu verdoppeln, wie in beistehendem Beispiel:



2. Die verbundenen Noten sind entweder viereckige (so genannt weil nur die *Longa* und *Brevis* von viereckiger Form mit einander verbunden werden) und schiefe, oder *obliquae* auch werden viereckige und schiefe mit einander verbunden, z. B. . Von den schiefen gelten nur der Anfang und das Ende. Die Regeln über die Geltung der verbundenen Noten gebe ich hier in Versen nach der Uebersetzung des Martin Agrikola *(Musica instrumentalis,* deudsch 1532) aus Ambros Geschichte der Musik B. 3, p. 509.

Von den ersten Noten der Ligaturen.

Die Erste one Schwanz ist *Longa* vorwar
So die andere unter sich steiget gar.
Die Erst one schwanz ist *Brevis* genannt,
So die andere hinauf steiget zur hant.

Die erst niddergeschwentzt an der linken
Thut allzeit nach einer *Brevi* wincken
Wenn der ersten Schwanz lincks auff thut wandern,
So ist sie *Semibreff* mit der andern.



Von den mittelsten.

Die werden alle mittelste gedacht
Zwischen der ersten und letzten gemacht;
Igliche Nota ym mittel gesatzt
Wird von den Sengern ein *Brevis* geschatzt
Ausgenommen wenn die erst (abwärts) geschwenzt ys *)
Ist sie und die andere *Semibrevis*
Wie oben im vierten Regel gemelt,
Merks in allen regeln hernach gestellt.

Von den letzten.

Die letzt quadrat, so sie niddersteiget
Wird für eine lang angezeiget,
Ist die letzte quadrat hinauf gemalt,
So wird sie für eine *Brevem* gezahlt.
Brevis ist jegliche letzte *obliqua*,
Ein ding ob sie auff oder nidder ga
Maxima dieweil sie ist die grösste
Bleibt sie allzeit ynn yhrem gerüste.

Die Taktstellung ist ein sehr schwieriges Kapitel. Schon Glarean klagt in seinem Dodekachordon bitter über die Willkühr, die seiner Zeit noch darin herrschte. Es handelt sich vorerst um Bestimmung der Zeiteinheit. Als solche war früher die *Brevis* angenommen und *Tempus* genannt, die Dauer derselben wurde durch einen Schlag mit der Hand markirt, daher die später auftauchende Benennung *Tactus*, Takt. In späterer Zeit setzte man an die Stelle der *Brevis* die *Semibrevis* zur Erleichterung der Sänger, ohne jedoch die Bedeutung des Begriffes *Tempus* und Takt zu ändern.

Ueber die verschiedenen Taktarten gestattet die von *Ornitoparchus* entworfene Tabelle eine ziemlich klare Uebersicht.

---

*) Mit Ausnahme des in der 4 Regel vorgesehenen Falles, wenn die erste einen Strich links aufwärts hat, in welchem diese mit der folgenden *Semibrevis* ist.

Nummer.	Benennung der Taktarten.	Zeichen.	Geltung der Noten.				
			𝆶	𝆷	𝆸	𝆹	𝆹𝅥
1	*Modus major perfectus cum tempore perfecto es prolatione perfecta*	$\odot_3$	1	3	3	3	3
2	*Modus major perfectus cum tempore perfecto*	$\bigcirc_3$	1	3	3	3	2
3	*Tempus perfectum cum prolatione perfecta.* .	$\odot$	1	2	2	3	3
4	*Modus minor perfectus cum prolatione perfecta*	$\bigcirc_2$	1	2	3	2	3
5	*Modus minor perfectus temporis imperfecti.* .	$\bigcirc_2$	1	2	3	2	2
6	*Tempus perfectum*	$\bigcirc$	1	2	2	3	2
7	*Modus major imperfectus temporis perfecti* .	C_3	1	2	2	3	2
8	*Tempus perfectum cum prolatione perfecta* .	C_3	1	2	2	3	3
9	*Tempus imperfectum cum prolatione perfecta*	$C\!\cdot$	1	2	2	2	3
10	*Modus minor imperfectus cum prolatione perfecta*	$C\!\cdot_2$	1	2	2	2	3
11	*Modus minor imperfectus cum tempore imperfecto*	C_2	1	2	2	2	2
12	*Tempus imperfectum*	C	1	2	2	2	2

Diese Taktarten wurden selten alle angewendet. Aber ihre Mischungen geben eine grosse, der modernen Musik fehlende Abwechslung des Rhythmus.

Ausser den angeführten Zeichen bediente man sich auch der Bruchzahlen z. B. $^3/_2$ $^2/_1$ $^4/_1$ etc. Man wechselte auch oft mit den Taktarten um eine Veränderung des Tempo anzudeuten. Bei schnellerem Tempo zog man einen senkrechten Strich durch das Taktzeichen z. B. ⦶ ₵ ⦶ ₵ u. s. w.

Hier ist auch noch die Farbe oder „*Color*" zu erwähnen, welche in der Anwendung schwarzer Noten bestand. Man gebrauchte sie:

a) um ein dreitheiliges Taktverhältniss *(Hemiolen)* zu bezeichnen z. B. 𝆺 𝆺𝅥 wohl zu unterscheiden von 𝆹· 𝆹𝅥 oder 𝆹𝅥· 𝆺𝅥

b) um das Tempo zu acceleriren.

c) um im Tripeltakte zur Erleichterung der Eintheilung Notengruppen zu unterscheiden, endlich auch

d) statt des *Punctus diminutionis,* anstatt zu schreiben:

𝆹· 𝆹𝅥 schrieb man ■ ◆ oder ◆ 𝆺𝅥 = 𝆹𝅥· 𝆺𝅥

Die alten Meister benutzten oft diese Mittel zu Vexationen für die Sänger und Aufstellung von rhythmischen Räthseln. Ein solches Beispiel

bietet die Musikb. Nr. 31 von *Henricus Isaak*. Es kommen in demselben nahezu alle Taktarten und rhythmischen Zeichen vor.

Zur leichteren Vergleichung der Veränderungen, welche die verschiedenen Taktzeichen in der Geltung der Noten hervorbringen ist dieses Stück ganz mit den Originalnoten geschrieben, aber doch so in Partitur gebracht, dass die Takt für Takt übereinanderstehenden Noten auch harmonisch zusammen gehören, wenn sie gleich ihrer Form nach verschiedene Geltung haben. Die Takteintheilung der modernen Partitur ist mit feinen Strichen, die Tempora der alten Takteintheilung durch dickere, und die Prolationen durch obenstehende Strichlein angedeutet.

Wenn man den Takt $\bigcirc_2$ im Alt als Einheit gelten lässt, so sieht man, dass im Takte $\odot$ die *Semibrevis* 3 *Breves* zu gelten hat, dagegen gilt im Tenor mit dem Taktzeichen $C\cdot$ eine *Semiminima* ♦ eine *Semibrevis*, während im Bass mit dem Taktzeichen $\bigcirc$ eine *Semibrevis* für eine *Brevis* zu gelten hat. Alle diese gegenseitigen Verhältnisse der Taktzeichen muss man genau kennen, wenn man dieses Stück aus der Originalschrift, in der jede Stimme einzeln ohne Taktstrich für sich steht, in Partitur schreiben will. Wenn die Zeichen das erstemal in allen Stimmen wechseln, drängen sich sogar dreitheilige und zweitheilige Taktarten durcheinander. Die schwarzen Noten, welche das erstemal auftreten, haben gar keine Bedeutung. Am Ende aber zeigen sie das Hemiole, es gelten hier 3 *Longae* nur eine *Brevis* zu 3 *Semibreves* im Tripeltakt.

Diese, für den Zweck dieser Schrift fast schon zu weit ausgeführte Erklärung der alten Mensur, kann wenigstens eine Vorstellung von dem Reichthum aber auch von der Schwierigkeit der alten Rhythmik geben.

II. Höhere Ausbildung des mehrstimmigen Satzes.

Das Verdienst, den mehrstimmigen Satz aus seinen Anfängen auf eine höhere Stufe erhoben zu haben, wurde bisher den Niederländern zugeschrieben, das aber durch Arnold in Friedr. Chrysanders Jahrbüchern für musikalische Wissenschaft 2. B. auf Grund des Locheimer Liederbuches den Deutschen vindizirt wird, indem er nachweiset, dass Wilhelm Dufay, von dem noch Compositionen vorhanden sind, erst 1400—1405 in Chinay geboren, vom Jahre 1436 durch seine Arbeiten bekannt wurde und am burgundischen Hofe eine Anstellung fand, 1455—1465 seine Schüler, *Okehem* an der Spitze, gebildet habe und ums Jahr 1474 in seinem Vaterlande gestorben sei; während die im Locheimer Gesangbuche enthaltenen im 3stimmig-polyphonen Satze gearbeiteten Lieder in den Jahren 1420—1430 entstanden und eine schon vorausgegangene, ziemlich entwickelte Kunstbildung voraussetzen. (Musikb. Nr. 6).

Um jedoch den Zusammenhang nicht zu stören beginne ich mit den Niederländern.

1. Die Musik bei den Niederländern.

Der erste, welcher den Anforderungen des reinen Satzes genügte, war *Wilhelm Dufay* geboren 1400—1405 im Henegau; allein seine Compositionen leiden noch immer an einer fast ungeniessbaren Starrheit, es findet sich nur hie und da der Ausdruck des Textes, nur bisweilen erheben sie sich bis zur Innigkeit. Er begnügt sich über einen aus dem gregorianischen Gesange oder aus einem weltlichen Liede genommenen Tenor einen schulgerechten Contrapunkt zu schreiben. Dufay wählte zu einer seiner Messen die Lieder: *Se la face ay pale*, zu einer andern das bekannte: *l'omme armé*, das er im *Christe* vom Tenor singen lässt, in einer dritten legte er den Choral: *Ecce ancilla Domini* zu Grunde.

Ueber diese Gewohnheit, Motive aus weltlichen Liedern zu kirchlichen Gesängen zu wählen, walten die entgegengesetztesten Anschauungen ob. Die einen legen sie ihrem Verdammungsurtheile über die vorpalestrinische Musik zu Grunde, andere finden wenig Anstössiges darin, z. B. selbst *Zarlino* nimmt sie in Schutz.

Es lässt sich durchaus nicht läugnen, dass es der heiligen Handlung, welche die Kirchenmusik zu begleiten hat, vollkommen unwürdig ist, wenn eine Stimme das profane Lied vollständig vorträgt, wie dieses in den Messen Dufays *Se la face ay pale* und *L'omme armé* und einigen andern Meistern der Fall ist, abgesehen von der Verwirrung die im Texte dadurch entsteht. Daher sind auch jene Spielereien nicht zu billigen, wenn ein kirchlicher Text neben einem andern in einer Stimme einherschreitet, z. B. in der Messe *Ave Maria* v. Morales, in den 3 Stimmen den treffenden Text in der 4. das ganze *Ave Maria* gesungen wird. Selbst Palestrina liefert in der Messe = *Ecce Sacerdos magnus* einen Beleg hiefür.

Als Beispiel gebe ich (Musikb. Nr. 32) ein *Magnificat pro Nativ. Domini N. J. Christi* aus einem alten geschriebenen Codex, dem kgl. Erziehungsinstitute in München gehörig, von einem unbekannten Meister, in welchem die meisten damals üblichen Weihnachtslieder zum Vortrage kommen, während eine Stimme den Vers desMagnifikat in sehr gedehnten Noten dazwischen singt. Es bietet zugleich ein Muster jener Naivität, mit welcher die Alten den kindlichen Ton der Weihnachtslieder selbst in das Officium übertrugen. Manche halten solche Ergiessungen eines kindlichen Gemüthes für leere, des Gottesdienstes unwürdige Spielerei. Wir thun aber Unrecht, die Erzeugnisse jener an Poesie so reichen Zeit mit unserer kalten Verstandes-Kritik zu messen.

Dies Wunder der unendlichen Liebe des Sohnes Gottes, der die Herrlichkeit seines Vaters verliess und unsertwegen ein schwaches hilfloses Kindlein wurde, der verlangt, dass auch wir wie die Kinder werden, wenn wir ins

Himmelreich eingehen wollen, begeisterte diese frommen Seelen so, dass sie mit dem Kinde gleichsam zu Kindern wurden. Daher athmen alle Weihnachtslieder jener Zeit bei aller Erhabenheit des Inhaltes jene kindliche Einfalt. Man vergleiche auch die unter Musikb. Nr. 19 und 20 mitgetheilten Lieder.

Wenn aber bloss Themate aus einem weltlichen Liede genommen wurden, so hatte dieses nicht so viel auf sich, denn in diesem Falle wurde der Text des Liedes nicht beibehalten, sondern nur ein Motiv des Liedes der Composition als Thema zu Grunde gelegt, wozu solche oft mehr geeignet waren, als Motive aus dem Gregorianischen Gesange. Diese Motive waren dann im contrapunktischen Geflechte so verwoben, dass sie selbst ein mit der Melodie des Liedes bekanntes Ohr nicht so leicht würde entdeckt haben. Selbst Palestrina nahm keinen Anstand, solche Motive zu wählen, z. B. das provenzalische Lied: *L'omme armé*, über das fast jeder Meister eine Messe schrieb, und „*Jo mi son giovinetta*".

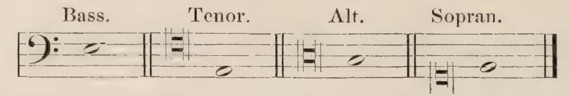
Das etwa zu Beanstandende wäre der dadurch den Messen gewordene Titel, der sich zu der Heiligkeit des Bezeichneten nicht schickt, und auch jetzt noch, da die Melodien dieser Lieder völlig in Vergessenheit gekommen sind, in Kraft bleibt, wenn man spricht die Messe „*O Venere bella*" oder „*Des rouges nes*". Daher die vom Conzil zu Trient zur Untersuchung der Musikangelegenheit unter Vorsitz des Cardinals *Vitellozzo* unter den festgesetzten Punkten mit Recht auch den aufnahm, dass keine Messen, welche über weltliche Themen und Lieder verfasst sind mehr gesungen werden sollten.

Dieses Verbot dürfte wohl jetzt, in Bezug auf solche Messen aus alter Zeit, welche über Lieder componirt sind, die ganz in Vergessenheit gekommen, nicht mehr bindend sein.

Das eigentliche Haupt der contrapunktischen Schule ist *Johannes Okeghem* — *Okenheim* — aus dem Hennegau, welcher in der Zeit von 1470—1515 blühte. Er trieb die contrapunktische Kunst auf die Spitze, davon zeugt sein Canon zu 36 Stimmen, seine *Missa prolationis* in der sich aus zwei geschriebenen Stimmen bloss durch den Unterschied des *Tempus* und der *Prolation* die andern beiden Stimmen ergeben, so wie seine *Missa cujusvis toni*, in welcher keine Schlüssel vorgezeichnet sind. (Musikb. Nr. 34).

Man kann sie *mutatis mutandis* aus jedem Kirchentone singen. Für *I^{mi} Toni* erhält der Bass *D;* also den Bassschlüssel; der Tenor *D*, — den Baryton-, der Alt *a* — den Tenor — und der Sopran *d* — den Mezzosopranschlüssel. — Für *III Toni* heisst der Bass *E*, mit dem Mezzosopranschlüssel, der aber eine Octave tiefer gesungen werden muss, der Tenor ebenfalls *E* mit dem Sopranschlüssel, eine Octave tiefer, der Alt *h* mit dem Violinschlüssel, eine

Octave tiefer und der Sopran *e* im Barytonschlüssel, folglich um eine Octave höher zu nehmen; oder in unsere Schlüssel transscribirt.



Für *V^{ti} Toni* erhält der Bass *F* mit dem Baryton —, der Tenor *F* mit dem Tenor —, der Alt *c* mit dem Alt — und der Sopran *f* mit dem Sopranschlüssel. Für *VII^{timi} Toni* erhält der Bass *G* mit dem Sopranschlüssel in der Octave. Der Tenor ebenfalls *G* mit dem Violinschlüssel eine Octave tiefer, der Alt *d* also Bassschlüssel eine Octave höher und der Sopran *G* folglich den Tenorschlüssel eine Octave höher, in die modernen Schlüssel transscribirt gestalten sie sich so:



Die Intervalle für die übrigen Stimmen lassen sich aus dem Basse an sich leicht bestimmen. Okeghem hat aber dem Leser die Sache noch erleichtert. Die an Stelle der Schlüssel stehenden Zeichen weisen auf gleiche Notennamen hin. Benennt man also die Bassnote z. B. mit *D*, so heisst die Note auf der Linie welche mit dem Zeichen notirt ist in den übrigen Stimmen ebenfalls *d*, also im Sopran auf dem 2., im Alt auf dem 4. Zwischenraum, im Tenor auf der 2. Linie. Zugleich geben die angeführten Stücke einen Beleg für die feine und liebliche Schreibweise Okeghems.

Aber nicht darin liegt sein Ruhm, sondern darin, dass er mit bewunderungswürdiger Zartheit und Weisheit im Ausdrucke auch dem Texte gerecht wird. Von ihm sagt *Ambros* in seiner Musikgeschichte B. III p. 172. „Was nun Okeghem über seine Vorgänger erhebt, ist nicht die in der That erstaunliche Zuspitzung der canonischen und anderweitigen Satzkünste, der wir bei ihm begegnen; Kraft des ihm innewohnenden musikalischen Geistes haucht Okeghem seiner Musik die singende Seele ein, er formt ihr einen tüchtig harmonisch gegliederten Leib und kleidet diesen in das feine Kunstgewebe sinnreicher thematischer Führungen, engerer und weiterer Nachahmungen u. s. w. Es finden sich in den Stücken Okeghems, oft in den Mittelstimmen, ganze Perioden von der wundervollsten melodischen Führung und von ausserordentlicher Zartheit und Innigkeit des Ausdruckes. Seine Harmonien sind nicht selten fremd und alterthümlich, aber sie haben Klang und Körper. So bildet er auch die letzten Abschlüsse seiner Sätze zuweilen ganz wunderlich seltsam, aber auch dann sicherlich ganz eigenthümlich interessant.“

Sein Zeitgenosse *Hobrecht Jacobus*, geb. 1430, gest. 1507 theilt mit

Okeghem den Ruhm in jeder Beziehung. In contrapunktischen Künsten steht er ihm ebenbürtig zur Seite, und hat sogar noch mehr Vorliebe dafür beurkundet, aber auch in der Entwicklung der Harmonie und des Tonsatzes steht er ihm gleich, und eilt ihm oft sogar voran. Die Musikb. Nr. 35 gibt ein 3stimmiges *Parce Domine* und Musikb. Nr. 36 einen Theil des *Passions* nach *Matthaeus* als Probe. Beide aber werden weit übertroffen durch *Josquin de Prés* — *Josquinus* — auch *Jodocus Pratensis*, ebenfalls aus dem Hennegau, ohngefähr um das Jahr 1445 geboren. Er ist der erste, der den Namen eines genialen Künstlers mit Recht verdient. Ambros sagt von ihm. „Bei ihm merkt man das unter dem einengenden Zwange der Contrapunktik arbeitende Feuer des Genius; darum haben *Josquins* Compositionen etwas gewaltig Anregendes, durch allen einengenden Zwang, den der kirchliche Ritus und die Kunstweise der Zeit unerbittlich auflegten, spricht bei Josquin ein tief, rein und warm empfindendes, ja der gewaltigsten leidenschaftlichen Erregung fähiges Gemüth. Trauer, schmerzliche Klage, herber Zorn, innige Liebe, zartes Mitleid, milde Freundlichkeit, strenger Ernst, mystische Schauer anbetender Andacht, froher Sinn, leichter Scherz. Die allgemeine, abstrakte Hoheit und Grösse Hobrechts und Okeghems zerlegt sich, wie der ungetheilte Sonnenstrahl im Prisma sich in das leuchtende Spiel der sieben Farben theilt, in die Mannigfaltigkeit des wechselnden Ausdruckes. Diesen ungeheueren Schritt, der mit und in Josquin geschieht, hat bisher nur *Commer* in einer beiläufigen Bemerkung betont: „wenn man bedenkt“ sagt er „dass die Vorbilder, die Josquin hatte, nur solche waren, bei denen die künstliche Zusammenstellung contrapunktischer Sätze als die Hauptsache galt, wenn man ferner annimmt, dass er namentlich in seinen Motetten die früheren Schranken zerbrach und es versuchte neben den contrapunktischen Künsteleien dem Inhalte des Wortes seine volle Bedeutung zu geben: so muss man über seine Leistungen staunen.“ Nr. 37 der Musikb. gibt ein Beispiel eines 3stimmigen Satzes des 2. *Agnus Dei* aus seiner Messe *L'homme armè super voces musicales*, welche in jedem Stücke solche contrapunktische Räthsel enthält. Dieses *Agnus* ist als *Canon* bloss in dem Stimmenbuch des Soprans geschrieben mit dem Beisatze „*Tria in unum*“, und demselben die drei Mensuralzeichen ₵ ₃ C in ₵ vorgesetzt. *Glarean* welcher dieses Beispiel in seinem Dodecachordon anführt, macht die Bemerkung dazu: *Valor notarum in Tenore sit duplus ad notulas in Basi*, *Baseos vero notulae sesquialterae ad cantus notulas*, gibt aber etwas abweichend von der Ausgabe der *Quindecim missarum v. Petreius* v. 1539 die Mensuralzeichen so; ₵ 3 C und ₵.

Im „*Incarnatus est*“ derselben Messe hat der Tenor das Mensuralzeichen ʘ gegenüber den anderen Stimmen welche das Zeichen ₵ haben, und trägt noch den Beisatz: *Et incarnatus cancrizet*, *equivalet confiteor*, d. h. für das

Incarnatus est ist die Tenorstimme rückwärts zu lesen, von *Confiteor* aber vorwärts.

Diese Umwandlung hat ihren Grund in dem Festhalten der alten Meister an dem *Cantus firmus* ihres Tenors. Der sollte die stete Grundlage ihres Tongebäudes sein. Um ihn also in derselben Form nicht immer und immer wiederholen zu müssen, was auch eine Monotonie des Contrapunktes veranlasst hätte; gestalteten sie ihn rhythmisch und sogar melodisch um. Damit aber die Grundform desselben für das Auge nicht verändert erscheine, schrieben sie ihn in derselben in die Stimmenbücher, und bezeichneten durch Devisen die vorzunehmende Umformung.

Die niederländische Schule zählt eine lange Reihe mehr oder weniger berühmter Meister die zum Theil Schüler, zum Theil nur Zeitgenossen oder Nachfolger Josquins waren. Den höchsten Gipfel des Ruhmes aber erreichte sie in:

Orlando Lasso. Sein eigentlicher Name war *Roland de Lattre.* Er erblickte das Licht der Welt im Jahre 1520. Schon in seinem 21. Jahre erhielt er die Kapellmeisterstelle zu *S. Giovanni in Laterano.* Er verwaltete dieses Amt bis 1548 und kehrte wieder in seine Heimath zurück.

Im Jahre 1557 berief ihn Albert V. nach München in seine Kapelle und machte ihn 1562 zum Vorstand derselben. Er hat unstreitig Grosses geleistet, so verschieden er auch beurtheilt werden mag. Seine kirchlichen Compositionen athmen kirchlichen Geist und sind von grosser Kraft und Schönheit, nur hie und da gränzt er scharf in manchen Stellen an's Gemeine. Eben so sind aber auch seine weltlichen jovialen Lieder voll Laune und urkräftigem Humor.

Wie ihn seine Werke nach ihrem inneren Werthe über alle seine Vorgänger erheben, so kann auch keiner ihm an Produktivität gleich gestellt werden; man schätzt die Zahl derselben auf 2000. Mit ihm schliesst sich die Reihe grosser Männer aus der niederländischen Schule.

Bei dieser Gelegenheit kann ein Ereigniss nicht umgangen werden, welches auf die rasche Entwicklung der Musik entschiedenen Einfluss übte. Es ist dieses die Erfindung des Notendruckes mit beweglichen Typen durch *Ottaviano dei Petrucci,* der an Schönheit und Schärfe nichts zu wünschen übrig liess. Das erste von ihm 1501 gedruckte Werk ist eine Sammlung von 96 3 und 4 stimmigen Compositionen unter dem Titel *Harmonice musices Odhecaton.* In Deutschland eröffnete schon 1507 Erhard Oeglin oder Oglin zu Augsburg eine Druckerei selbstständiger Erfindung mit der Schrift *Molopoiae,* Tonsätze zu antiken Oden von *Peter Tritonius.* 1536 verband *Johannes Petrejus* in Nürnberg mit seiner 1526 eröffneten Druckerei auch einen Notendruck mit Lettern in denen Noten und Linien vereinigt waren, also unabhängig von der Erfindung *Petruccis.*

Dadurch wurden erst die Werke der grossen Meister, die durch handschriftliche Copie nur den Reichen zugänglich waren, Gemeingut Aller und förderten den Fortschritt in der Kunst.

2. Die Musik bei den Deutschen.

In Deutschland hatte die Kunst des Contrapunktes schon vor dem Auftreten der Niederländer geblüht. Zeugniss für deutsche Kunst geben vor Allem das Lochheimer Gesangbuch, welches nach Fr. W. Arnold (Jahrbücher Chrysanders B. 2.) in der Zeit von 1455—1460 geschrieben wurde. Es enthält aber Lieder, welche aus den Textdichtern zu schliessen vor 1390 zu setzen sind, da aber immerhin eine geraume Zeit vergehen durfte, bis die Lieder componirt und in das niederbayrische Dorf Lochheim gelangten; so darf die Entstehung des musikalischen Satzes derselben wohl nicht später als in die Jahre 1420—1430 gesetzt werden.

Dann eine bei Erhard Oglin in Augsburg 1512 gedruckte Sammlung von 49 theils weltlichen, theils geistlichen Liedern zu 4 Stimmen; unter deren letztern sich 7 Motetten mit lateinischen Texten befinden.

Die Namen der Meister sind zwar nicht genannt, aber offenbar Deutsche. Die Compositionen zeigen eine seltene Gewandtheit im Contrapunkte, und wiewohl in den Meisten derselben das Lied oder der *Cantus firmus* als Canon in der Tenor und Bassstimme auftritt und auch die zwei begleitenden Oberstimmen thematisch behandelt sind, so herrscht doch in demselben eine Freiheit der Stimmführung und eine Lieblichkeit der Harmonie, dass man sieht, die Meister haben über diese Kunstmittel frei verfügt. Die Musikbeilagen geben unter Nr. 38—40 drei Muster, ein weltliches, ein geistliches Lied und eine lateinische Motette.

Hier kann des vollständigen Bildes wegen der berühmte Organist *Conrad Paumann* nicht umgangen werden. Er war c. 1410 zu Nürnberg blind geboren und zeichnete sich in der Kunst des Contrapunktes und im Spiele der Orgel, so wie fast aller anderen Instrumente vor allen Zeitgenossen aus. 1452 veröffentlichte er sein noch erhaltenes *Fundamentum Organizandi* und erreichte um diese Zeit den höchsten Gipfel seines Ruhmes. Er wurde später an den Hof Albrecht III nach München berufen und starb dort am 24. Jänner 1473, wie seine an der Frauenkirche befindliche Grabschrift bezeugt (Chrys. Jahrb. 2. B. p. 77).

Paul Hofheimer geb. 1449, auch als Organist am Hofe des Kaisers Maximilian berühmt. Wie gefeiert er war, mag man daraus entnehmen, dass in den „*Harmoniae poeticae Pauli Hofheimeri . . apud Joh. Petreium anno* 1539, die ersten 19 Blätter bloss mit Lobsprüchen auf ihn gefüllt sind.

Adam von Fulda, geb. 1450, ist als Theoretiker bekannt und nimmt

nach einem in *Glareans Dodecachordon* erhaltenen, von *Adam* selbst in deutscher Sprache componirten und von *Glarean* ins Lateinische übertragenen 4stimmigen Satze: *O vera lux et gloria* (Musikb. 41.) eine bedeutende Stufe auch unter den Compositeuren seiner Zeit ein.

Hier ist als Teutscher *Gregorius Meyer*, 1530 Organist in Solothurn in der Schweiz, nur durch die von *Glarean* von ihm aufbewahrten Compositionen bekannt, zu erwähnen. In der Musikbeilage Nr. 42 ist eine Motette dieses Meisters mitgetheilt: „*Qui mihi ministrat,*" welche über den gleichnamigen Choral „*Com. Martyris n. P.*" gearbeitet ist. Er hat dasselbe auf *Glareans* Ansuchen gearbeitet, welcher ein Beispiel der reinen lydischen Tonart, in der das *b moll* nicht zur Anwendung kommt, wünschte. Der *Cantus firmus* ist in der Sopranstimme beibehalten mit alleiniger rhythmischer Abänderung und gibt ein Muster, wie gregorianische Choralmelodien vollständig und mit bester Wirkung ganz in eine Stimme im polyphonen Satze verarbeitet werden können, im Gegenhalte zu den Proben, die Nr. 43. 46. 51 angeführt sind, welche den *Cantus firmus* in Noten von gleicher Dauer in eine der 4 Stimmen verlegten und denselben mit der contrapunktischen Coloratur umgaben.

Diesem reiht sich ein anderer an, *Sixtus Dieterich,* welcher zu Augsburg geboren war, aber zu Constanz lebte. Von ihm sind 2 Werke gedruckt: 1. *Magnificat octo tonorum auctore Xisto Theodorico, Liber primus; Argentorati, per Petrum Schaeffer et Mathiam Apiarum* 1535. *Sexta die Martii,* und 2. *Novum ac insigne opus musicum* 36 *Antiphonarum quatuor vocum; Vitebergae apud G. Rau* 1541 4 *vol. in* 4⁰ *obl.* Mehrere Compositionen dieses Meisters sind in verschiedenen Sammlungen enthalten. Das Nr. 43 gegebene ist aus *Glarean* und trägt den *Cantus firmus* im Tenore, welcher denselben in Noten von gleicher Dauer ununterbrochen fortführt. Dieses Stück ist auch deswegen von Bedeutung weil der *Cantus firmus* der vierten Tonart mit *b,* oder auf *h,* angehört, welche hier harmonisch ohne eigentliche Cadenz in *G*-dur schliesst, und ist eigens für die Sammlung *Glareans* als Muster dieser Tonart vom Meister componirt.

Sein Zeitgenosse *Heinrich Fink*, der in der 2. Hälfte des 15. Jahrh. blühte, zeichnete sich durch Kraft und Gediegenheit seiner Werke aus, unter denen besonders 2 davon Zeugniss geben, das 5-stimmig bearbeitete Lied „Christ ist erstanden" und, das 4-stimmige: „Im Namen Gottes fahren wir." Siehe Musikb. Nr. 44. Ihm ebenbürtig zur Seite steht *Thomas Stolzer* geb. 1490.

Als Stern erster Grösse glänzt *Heinrich Isaak,* welcher Kapellmeister des Kaisers Maximilian war. Er ist in weiteren Kreisen bekannt durch sein Lied: „Inspruck ich muss dich lassen." Von grosser Pracht sind seine Lamentationen. In seinen Messen, deren er eine grosse Anzahl (22) schrieb,

ist er noch ganz Niederländer. Besonders verdient hier auch in liturgischer Beziehung erwähnt zu werden eine Sammlung von Motetten, mit dem *Cantus firmus* in der Bassstimme, welche die Officien für alle Feste des Sommers enthalten, von *Isaak* begonnen und nach dessen Tode von *Ludwig Senfl*, seinem Schüler, vollendet, die sich in der kgl. Bibliothek zu München befinden, unter dem Titel: *En Opus Musicum festorum dierum cujus cantum choralem gravis vox habet* .... MDXXXI, ferner ein ähnliches Werk unter dem Titel: *Coralis Constantini, ut vulgo vocant, opus insigne et praeclarum vereque coelestis harmoniae, authore nunquam satis laudato Musico, Heinrici Isaac, Divi quodam Caesaris Maximiliani Symphoniste Regio etc. Norimbergae imprimebat Hieronimus Formschneider Anno* 1555 4 *vol.* in 4⁰ *obliquo. Tom. I a Domin. Trinitatis usque Advent. Domin. Tom. II cont. part. prim. Historiarum de Sanctis, quae diebus festis in templis canunt. Tom. III. De Sanctis.* Hier liegt der Choral im 1. und 2. Buche im Discant, im 3. Buche aber im Bass. *Glarean*, der voll seines Lobes ist, hat mehrere Motetten dieses Meisters in seine Sammlung aufgenommen. Musikb. 45 gibt den Introitus für das Fest der heiligen Dreieinigkeit aus dem genannten Werke.

Ein eben so schätzenswerther Meister ist *Leonhard Paminger*, † 1568. Von ihm sagt *Proske* in der Vorrede zur *Musica divina:* „Zeugniss von dem unerhörten Fleisse des Meisters legt eine Sammlung ab, die nach seinem Tode unter dem Titel: *Primus (Sec. Tert. Quartus) Tomus ecclesiasticarum cantionum* 4. 5 *et* 6 *vocum a prima Dominica Adventus usque ad passionem Domini et salvatoris nostri Jesu Christi*“ *Norimbergae in offic. Theodorici Gerlatzem* 1573 erschienen ist. Die Liturgie des ganzen Kirchenjahres findet sich in diesem Werke auf das Erschöpfendste behandelt, darunter die Harmonisirung der Psalmen in einer an Vollständigkeit gränzenden Durchführung, wie sonst nirgend vorhanden ist.“

Wir haben nun noch einem Meister unsere Aufmerksamkeit zuzuwenden, welchem der bald sich vollziehende Umschwung der Musik, nämlich der Melodie, die der Composition zu Grunde liegt, die Herrschaft einzuräumen und die ganze harmonische Entfaltung ihr dienstbar zu machen, zuzurechnen ist. Es ist *Ludwig Senfl.* Er stand noch im Dienste des 1519 verstorbenen Maximilians und seines Nachfolgers Karl V. Aber schon im Jahre 1534 war er *Illustrissimi Bojorum principis Guillielmi musicus primarius.* Die oben bezeichnete Richtung seiner Kunst machte ihn zum vorzüglichen Lieblinge Luthers, der seine Compositionen, von denen er sehr entzückt war, hochpreiset. Er schlug ja eben die Richtung in der Musik ein, welche der Idee Luthers von derselben entsprach: „Der schlechte einfältige“ Tenor sollte durch die Harmonie seine Verherrlichung und Erklärung finden.“ Musikb. Nr. 47 gibt eine Probe seiner Composition.

Die Reformation hatte der Harmonie eine ganz specielle Richtung gegeben. Indem sie die ganze Kraft ihres Kultus in das deutsche Lied legte, war es nothwendig geworden, sie in dieser Richtung hin zu cultiviren. Bei den Fortschritten, welche der polyphone Gesang schon gemacht hatte, und der Vollendung, in welche das Orgelspiel getreten war, wollte und konnte der Protestantismus bei dem unisonen Gesange nicht stehen bleiben, anderseits konnte die künstliche Verwebung der Stimme, mit welcher die alte Schule die im Tenor liegende Melodie umgab, für den Volksgesang sich nicht eignen, da sie dem ungeübten Ohr die Melodie mehr verhüllte, als dass sie entschieden hervorgetreten wäre. Endlich war das reiche Material, das in der katholischen Kirche in deutschen und lateinischen Liedern vorlag, der neuen Lehre anzupassen und entsprechend umzuarbeiten.

Zu diesem Zwecke hatte sich Luther *Johann Walther* im Jahre 1524 zu einer Berathung nach Wittenberg berufen und mit seiner Hilfe als Grundlage des evangelischen Gesanges eine Liedersammlung fertig gebracht, welche von Walther unter dem Titel „Geistlich gesankbüchlein“ in 5 Stimmheften herausgegeben wurde. Walther ergriff mit ganzer Seele die Sache der Reformation und wird mit Recht der Vater des evangelischen Gesanges genannt.

Er war aber noch zu sehr an die alte Schule gefesselt, als dass es ihm gelungen wäre, die Melodie zur Herrschaft gelangen zu lassen. Eine Probe seiner Compositionen gibt Musikb. 48, in welcher der Choral zwar in der Oberstimme liegt. Das genügt aber noch nicht; zur Erreichung dieses Zweckes war erforderlich, dass die Harmonie eine ganz einfache, ein Contrapunkt Note gegen Note sei, und dass die Melodie dadurch noch mehr hervorgehoben werde.

Claude Goudimel (1572 fiel er zu Lyon als Hugenot) hatte zuerst mit gutem Erfolg diesen Versuch gemacht. Die Musikb. Nr. 49 und 50 gibt 2 Beispiele aus seinen Psalmen, eines in welchem die Melodie im Tenor, und eines, in dem sie im Sopran liegt.

In Deutschland setzte *Leo Hassler*, welcher seine Bildung in Venedig erhalten hatte, diese Compositionsweise fort und der evangelische Kirchengesang verdankt ihm viele meisterhaft behandelte mehrstimmige protestantische Choräle. Auf dem nun einmal angebahnten Wege schritten rüstig vorwärts *Johannes Eccard* 1553 ein Schüler *Orlandos*, dessen Compositionen sich durch eine hinreissende Lieblichkeit und Innigkeit auszeichnen, ebenso die beiden *Praetorius*, *Hieronymus* 1560—1620 und *Michael* 1571—1621. Zur deutschen Schule zählen ferner:

Jacob Gallus, gest. zu Prag 1591, als Muster seiner Meisterschaft mag die Motette gelten: „*Quomodo moritur justus.*“ Er wurde sehr geschätzt, von vielen überschätzt, er strebt nach Glanz und Effekt, aber das Feine und Edle der Kunst lässt er oft vermissen. Weit mehr übertrifft ihn der an-

spruchslose, schlichte, echt deutsche *Gregor Aichinger*, geb. zu Augsburg um das Jahr 1565. Er war Priester und Kapellmeister des Baron *Jak. Fugger*. Er hat sehr viel zum praktischen Gebrauch geschrieben. Sein 3 stimmiges *Assumpta est Maria* und sein 4 stimmiges *Adoramus te Christe* sind wahre Perlen deutscher kirchlicher Kunst.

Die Reihe deutscher Meister beschliessen wir mit *Adam Gumpeltsheimer*, Cantor zu St. Anna in Augsburg, geboren 1560 zu Trossberg. Er verdient besonders angeführt zu werden, weil in seinen Tonwerken der Keim gelegt ist zu jenen kräftigen Weisen, in welchen sich nach ihm J. S. Bach und Händel verewigten. *Fetis* sagt von ihm in seinem Lexicon unter dessen Namen: „Sein Styl ist nicht so reich an Formen, als der des *Orlando Lasso* seines Zeitgenossen, allein voll Eleganz und Reinheit. Der berühmte Kapellmeister des Churfürsten v. Bayern hat sich, ohne etwas in harmonischer Beziehung erfunden zu haben, durch glückliche Verwendung dessen unsterblich gemacht, was andere erfunden haben; der arme Schulmeister in Augsburg, der ganz neue Bahnen eröffnet hat, ist unbekannt geblieben.“ Die Musikb. 51 gibt dessen *Da pacem* mit dem *Cantus firmus* im Tenor.

Diese Bestrebungen waren auch begleitet von entscheidendem Einfluss auf Entwicklung des kirchlichen Systems der Tonarten in der Harmonie, und es scheint mir hier der geeignete Platz, die nothwendigen Belehrungen darüber einzuschalten.

Vom harmonischen Tonartensystem.

Die von Gregor aufgestellten Tonarten mussten beibehalten werden, als sich aus dem Unisono die Harmonie zu entfalten begann.

Anfangs beschränkte sich die Rücksicht auf die Tonart bloss auf die äusserliche Einhaltung derselben in den einzelnen Stimmen, indem man sie in dem Ambitus der betreffenden Tonart hielt. *Glarean*, der in seinem Werke *Dodecachordon* es sich zur Aufgabe macht, die von ihm vertheidigten 12 Tonarten an Beispielen nachzuweisen, kennt durchaus kein anderes Kriterium für dieselben, als den Ambitus und die Schlussnote. Von einer Tonalität der Harmonie war in der Theorie keine Sprache, wiewohl auch hier, wie immer die Praxis der Theorie voraneilte.

Durch die Verlegung der Melodie in die Oberstimme und das Bestreben, dieser die Herrschaft über die Harmonie zu sichern, so das sie erst durch die Harmonie in ihrer vollsten Eigenthümlichkeit hervortrete, musste man auch darauf bedacht sein, die durch die Tonart ausgesprochene Eigenheit der Melodie entschiedener durch die Harmonie zum Ausdrucke zu bringen, als dieses bisher in den contrapunktischen Arbeiten geschehen war.

Zur Darstellung der auf diese Weise zur Entwicklung gelangten harmonischen Gesetze der Tonarten muss ich von der Ordnung abweichen, in

welcher die gregorianischen Tonarten gewöhnlich numerisch aufgezählt werden und beginne mit der sogenannten

1. *Lydischen*, der V. nach gregorianischer Zählung. Dieser liegt die Tonleiter aus *F* zu Grunde:

F G a h c d e f.

Sie ist unter allen der reichsten harmonischen Entfaltung fähig. Sie ist im Stande eine vollkommene Cadenz in ihre Dominante *C* so wie in ihre Tonika *F* zu bilden; und doch findet man sie von den Schöpfern dieses Systems vernächlässigt und höchst selten im evangelischen Kirchenlied zur Anwendung gebracht.

Der Grund hiefür liegt in dem in ihr vorherrschend zu Grunde liegenden *Triton h* zu ihrer Tonika *F*. Dieser verlangte, so oft er in Anwendung kam, den Uebergang in das *Tetrachord* der *synemenon*, nach unserer Sprache die Erniedrigung des *h* in *b*, wodurch diese Tonart in die jonische übergeht. So musste, wie oben schon erwähnt ist, Glarean seinen Freund Greg. Meyer ersuchen, als Beispiel eine Weise der rein lydischen Tonart zu behandeln, für seine Mustersammlung eigens das mitgetheilte Stück zu schreiben. Nr. 33.

Ist aber die lydische Tonart für sich von den Harmonikern nicht als selbstständige Tonart beachtet worden, so ist sie doch ganz geeignet, durch die Fähigkeit, in ihre *Dominante* mit einem vollkommenen Schluss zu moduliren, eine neue Tonart auf ihrer Dominante zu erzeugen, nämlich

2. Die *Jonische*, d. i. die V. *Gregorianische (Lydische)* mit *b moll;* oder in Transposition:

C D E F G a h c.

Hiemit ist aber auch die Grundeigenheit der jonischen Tonart und ihr harmonischer Unterschied von unserm modernen *C* dur begründet. Während *C* dur strebt in *G* dur auszuweichen, ist der jonischen Tonart die Modulation in *F* eigen, als ein Zug ihrer Abstammung von ihrer Erzeugerin der *Lydischen* Tonart, und es steht ihr die Ausweichung ins *G* um so weniger zu Gebote als sie ihre Grundtonart verläugnen und den Grundton *F* in *Fis* erhöhen müsste, wodurch sie aber selbst in das Geschick derselben zurückfällt und einen Tritonus *C* — *Fis* in die Relation zu ihren Grundtone aufnimmt. Nur in Beziehung auf den in ihr liegenden Leiteton zu einer vollkommenen Cadenz in den Grundton *C* findet sie ein Mittel eine Art Cadenz auf ihrer Dominante zu ermöglichen, indem sie nämlich die vollkommene Cadenz *C F G C* auf *G* unterbricht, was man *Mixolydische* Cadenz heisst, welche eben zu den harmonischen Eigenthümlichkeiten der jonischen Tonart gehört; und ihr zugleich die Fähigkeit gibt, auf ihrer Dominante die

3. *Mixolydische* Tonart zu erzeugen, in die sie eben so gerne hinüber-

klingt als zurück zu ihrer eigenen Erzeugerin der *Lydischen.* Die Mixolydische Tonart — die VIII nach gregorianischer Zählung hat also die Tonleiter:

G a h c d e f g.

In ihr liegt die Möglichkeit zu cadenziren in *C* und *F*. Die Modulation in *C* jonisch gehört zu ihrer Haupteigenheit, so dass ihre Harmonisirung oft ganz jonisch wird, um so mehr, da sie sich der Freiheit auch in *F* zu moduliren sehr oft bedient. Dagegen fehlt ihr die Möglichkeit aus sich einen vollkommenen Schluss in ihre Tonika auszuführen. Sie muss sich mit der oben angeführten Cadenz begnügen, welche eben desswegen, weil sie dieser Tonart ausschliesslich eigen ist, die *mixolydische* Cadenz genannt wird.

Durch Erhöhung des 7. Tones *F* in *Fis* wird die mixolydische in die jonische Tonart, ihre Erzeugerin umgeformt, wozu sie ihre Hinneigung zu letzter auch ermächtigt, nicht nur gangweise die Harmonie ihrer Mutter zu adoptiren, sondern vorübergehend selbst modulatorisch sich in die Jonische umzuformen. Dieses muss sie sogar, so oft in ihr der Triton zum Vorschein kommt, der in dieser Tonart, wo nicht *F* also die jonische Tonart vorherrschend ist nicht durch Erniedrigung des *h* in *b*, sondern durch Erhöhung des *F* in *Fis* zu vermeiden ist, besonders am Schlusse, in dem sie durch Einführung des *b* in ihren Bau sich in die dorische, ihre Erzeugte, wie wir sehen werden umgestalten würde, was wohl im Laufe des Stückes, aber nicht am Schluss, der die Eigenthümlichkeit der Tonalität auszusprechen hat, geschehen darf. Aber auch ausser der besprochenen Nöthigung wenden die Meister dieser Zeit am Schlusse der Tonart die Diesis an, aber nie ohne vorher das ihr eigenthümliche *F* scharf zur Geltung gebracht zu haben.

Ihr eigenthümlicher Schluss bleibt aber immer der mixolydische. Er verleiht ihr den mystischen Ausdruck, wesswegen diese Tonart so häufig in Anwendung kam. Es ist die Wahrheit harmonisch zur Darstellung gebracht, dass hier auf Erden nur das Sehnen, nie voller befriedigender Abschluss zu suchen sei, der erst jenseits als erwarteter Tonika-Akkord erklingen kann.

Durch eine Art mixolydischen Schlusses, aber viel schwächerer Natur von *C* in *D* erzeugt die mixolydische Tonart auf ihrer Dominante

4. die *Dorische* nach greg. Benennung die 1. mit der Tonleiter

D E F G a h c d.

Ihr Grundcharakter liegt in dem Anklang an's Mixolydische einerseits, anderseits in ihrem Streben nach der auf ihrer Dominante sich erzeugenden äolischen Tonart. Zu letzerer zu gelangen wird *G* oft zu *gis* erhöht. Sie hat in sich auch nicht die Fähigkeit einen vollkommenen Schluss in ihre Dominante zu machen, es ist ihr aber gestattet die 7. Stufe *c* in *cis* zu erhöhen, da diese durchaus kein charakteristischer Ton in ihrem Baue ist. Sie drückt ihre Neigung zur äolischen Tonart aber nicht bloss, durch die Modulation,

vermöge des erhöhten Leitetons *gis* aus, sondern auch dadurch, dass so oft wenigstens das in ihr wesentliche *F* in Relation mit *h* tritt, dieser *Triton* nicht durch Erhöhung des *F* in *fis* sondern durch Erniedrigung des *h* in *b* gelöset wird, wodurch sie selbst sich in die äolische Tonart umgestaltet, und die Freude, welche in dieser Tonart durch das schwermüthigere *moll* in Folge der grossen Sext *h* hindurchtönt, sich abschwächt.

Auf ihrer Quinte erzeugt sich die ihr verwandte

5. *Aeolische* Tonart, die 1. gregorianische in *b moll*, mit der Tonleiter

A h c d e f g a.

Ihre Behandlung unterscheidet sich von der dorischen Tonart durch die fast regelmässige Anwendung des grossen Dominantendreiklanges zur Modulation in die eigene Tonika und wohl auch zur phrygischen Cadenz *e gis h.* Dadurch erhält ihr sonst gedrückter Charakter Aufschwung und interessante Lichtstellen.

Durch diese Cadenz erzeugt sich aus ihr die

6. *Phrygische* Tonart unter den Gregorianischen die 3. mit der Tonleiter

E F G a h c d e.

Sie ist die Eigenthümlichste von allen. Durch ihre Abstammung vom Aeolischen neigt sie sich diesem zu, und nimmt dann den grossen Dominanten-Accord wieder auf als Modulationsmittel. Sie neigt sich aber durch ihre Dominante *h*, als Leiteton ins *C* auch der jonischen zu, und wird auch oft so harmonisirt; und selbst das Lydische klingt in ihr an, wozu ihr die eigene Tonika *E* als Leiteton ins *F* Veranlassung gibt. Einen befriedigenden Schluss in die Tonika vermag sie nicht zu bilden, da zur Herstellung des Dominantenaccordes nicht bloss eine nicht zu motivirende Erhöhung des Tones *F*, sondern auch noch die des *d* in *dis* erforderlich wäre. Die Erhöhung des *F* wird nothwendig, wenn dasselbe dem *h* gegenüber zu stehen kommt, um den *Tritonus* zu vermeiden, wenn nicht der besondere Bau der Melodie die Erniedrigung des *h* verlangt. Es bleibt ihr also nur der Schluss übrig der sie erzeugt hat von *D* ins *E* dur, oder eine Halbcadenz von *A* moll zu *E* dur, wo *E* also eigentlich mehr als Dominante von *A* moll, oder aeolisch, auch als Grundton erscheint.

Gemäss der Vielseitigkeit, welche diese Tonart den Harmonisten bei ihrer Behandlung bietet, ist sie auch verschiedener Wirkung von schmerzlichster Zerrissenheit und Leerheit — bis zum Ausdrucke majestätischer Erhabenheit fähig.

Weiter lässt sich diese Entwicklung nicht fortsetzen; denn die Dominante der phrygischen Tonart ist ein verminderter Dreiklang, der zur Erzeugung einer Tonleiter nicht tauglich ist.

Die Tonleiter von *H* zu *h* wird oft innerhalb der phrygischen selbst

dargestellt, wenn durch das Tonverhältniss der *Tritonus* durch Erniedrigung des *h* in *b* vermieden werden muss; denn die Tonleiter *E F G a b c d e* ist gleich der *H C D E F G a h*.

Neben einem wunderbaren geheimnissvollen Walten liegt in diesem Tonartensystem ein unermesslicher Reichthum für harmonische Entfaltung, den die folgende Periode, weil sie ihn nicht auszunutzen verstand, verworfen hat.

Es ist dem mit den Gesetzen dieser Harmonik vertrauten Meister nicht bloss die, doch nur in einer Grundtonart bleibende Modulation in den transponirten Dur- oder Molltonarten möglich, sondern in wirklich verschiedene Tonarten, z. B. vom Mixolydischen ins Dorische; und zwar stehen ihm hiezu zwei Wege offen, entweder durch Modulation oder durch Umbildung. Er kann also vom Mixolydischen nicht bloss aus *g Mixolydisch* in *D, A,* u. s. w. *mixolydisch* sich bewegen, sondern er kann in *D* dorisch moduliren, indem er in der *G*-leiter bleibend durch Einführung des *b* die Mixolydische Tonart in die Dorische und durch Einführung von *fis* sie in die Jonische umgestaltet.

Nach dieser durch den Entwicklungsgang der deutschen Musik veranlassten Episode müssen wir wieder zur Geschichte der Musik zurückkehren und haben jetzt zu betrachten:

3. Die Musik bei den Venetianern.

Schon zu Anfang des 15. Jahrh. hatte *St. Marco* in Venedig einen musikalischen Dienst. Der erste bekannte Organist war *Zuchetto*, der zum Nachfolger *Francesco da Pesaro* hatte, von wo an sich das Verzeichniss der Organisten ununterbrochen fortführt. Am Ende des 15. Jahrh. waren an *St. Marco* ein zahlreicher Sängerchor nebst 2 Organisten angestellt, welche verpflichtet waren die 2 grossen Orgeln zu spielen. Den Grund zur Venetianinischen Schule legte jedoch der Niederländer *Adrian Willaert* geboren zu Brügge; in den letzten Jahren des 15. Jahrh. wurde er am 12. December 1527 zum Kapellmeister von *St. Marco* ernannt. Die Grossartigkeit Venedigs, die grossen mit Pedal versehenen Orgeln entfalteten das Talent Willaerts mehr und mehr und er war der erste, der nicht bloss mehrstimmig, sondern auch für mehrere geschiedene Chöre schrieb, wozu ihm die geschiedenen Chöre der Basilika Veranlassung boten. Der Erfolg, den er dadurch errang, sicherte seinen Ruhm auch für die Nachwelt. *Cyprian de Rore* sein Schüler und Nachfolger trat rühmlichst in die Fusstapfen seines Meisters. *Claudio Merulo* zeichnete sich nicht bloss als Componist, noch mehr als Organist aus, was seine Werke bezeugen, die er hinterliess. Vor allem waren es *Andreas Gabrieli* und sein Neffe *Johannes*, welche die Idee Willaerts immer mehr erweiterten. Besonders *Gabrieli* führte die venetianische Schule auf den Gipfelpunkt der Kunst. In ihr offenbart sich ein kühner, grossartiger Geist, in welchem mehr als in an-

dern Schulen der dramatische Effekt hervortritt. *Johannes Gabrieli* hatte schon den Grund zu dem vorhin erläuterten Tonartensystem gelegt, das erst durch die deutsche, venetianisch gebildete Schule von *Leo Hassler* an, im Zusammenwirken mit der Tendenz des evangelischen Kirchengesanges seine vollendete Ausbildung erhielt.

Es erübrigt uns jetzt noch auch

4. Die Musik bei den Italienern

zu betrachten.

Im 15. Jahrh. war für die Weiterbildung der Musik in Italien sehr wenig geschehen. Sie führten die Compositionen auf, welche ihnen die Niederländer fertig lieferten. Der erste bedeutende Tonsetzer ist *Constanzo Festa,* den *Baini* für den Vorläufer *Palestrinas* hält.

Wenn man auch den Einfluss dieses Meisters auf die musikalische Richtung *Palestrinas* nicht ganz absprechen kann, so steht ihm jedenfalls *Claude Goudimel,* der in Rom eine Sängerschule hatte, und der Lehrer *Palestrinas* war, viel näher. Diese beiden sind aber auch alle hervorragenden Meister Italiens bis *Palestrina,* dessen Ruhm allein sein Vaterland über alle Länder empor hob. Er war im Jahre 1524 geboren und wurde 1551 bei St. Peter als Kapellmeister angestellt, 1553 wurde er auf Wunsch des Papstes Julius III. unter die pästlichen Capellensänger anfgenommen. Als aber Paul IV. den pästlichen Stuhl bestiegen hatte, traf ihn das schwere Geschick, weil verheirathet, aus der Kapelle mit einer Pension von 6 Scudi monatlich durch *Motu proprio* des Papstes vom 30. Juli 1555 verstossen zu werden. Dieser Schlag zog ihm eine schwere 2 Monate dauernde Krankheit zu. Am 1. Oktober eröffnete sich ihm die Kapellmeisterstelle im Lateran. Um diese Zeit componirte er seine *Lamentationen* des *Jeremias,* die an Feinheit des Ausdruckes und Genialität der Behandlung alles bisher Geschriebene weit übertrafen. Seinen eigentlichen Ruhm begründeten jedoch die *Improperien* und das 8stimmige *Crux fidelis,* welche 1560 das erste mal aufgeführt wurden. Sie sind im Style des *Falso Bordone* geschrieben, also von höchster Einfachheit, aber die Harmoniefolgen sind mit solcher Kunst gewählt, es durchweht sie eine so himmlische Andacht, dass sie den Hörer gleichsam der Erde entrücken, und er sich unter die Chöre der seligen Geister versetzt glaubt. Noch Niemand, der sie je zu hören bekam, konnte dem hinreissenden Zauber derselben sich entziehen. Papst *Pius IV.* verlangte selbst diese *Improperia* und befahl, dass man sie in seiner eigenen Kapelle aufführe.

Hier ist der Anekdote zu entgegnen, welche fast allgemein erzählt und trotz aller Widersprüche auf Treu und Glauben noch immer hingenommen wird. Man sagt: „Die Väter des Conciliums hätten, veranlasst durch verschiedene Missbräuche, welche in der Kirchenmusik stattfanden, beschlossen,

die Figuralmusik ganz aus der Kirche zu verbannen, und bloss den gregorianischen Gesang für die Zukunft zuzulassen. Dagegen hätten sich namentlich die Cardinäle Vitellozzo und Karl Borromäus verwahrt und *Palestrina* veranlasst eine mustergiltige Messe zu schreiben. Diese wurde in Gegenwart der Väter des Concils aufgeführt und diese waren so entzückt darüber, dass sie das Dekret zurücknahmen.“ So die Sage, welche aber von A bis Z erlogen ist.

Die Verhandlungen des Concils beweisen die Unwahrheit dieser Angaben.

Den 11. Septb. 1561 vor der 22. Sitzung glaubten einige Väter für Ausschliessung der figurirten Kirchenmusik, und alleinige Beibehaltung des Chorals votiren zu müssen. Dagegen sprachen sich alle übrigen aus unter Berufung auf *Eccli* 32, 5. „*Ne impedias Musicam.*“

In der 22. Sitzung wurde daher nur beschlossen: „*Ab ecclessiis vero musicas eas, ubi sive organo, sive cantu lascivum aut impurum aliquid miscetur, (ordinarii locorum) arceant, ut domus Dei vere domus orationis esse videatur ac dici possit.*“

In der 23. Sitzung wird angeordnet, dass in den zu errichtenden Knabenseminarien Gesangunterricht zu ertheilen sei „*Grammatices, cantus, computi ecclesiastici, aliarumque bonarum artium disciplinam discant.*“

In der 24. Sitzung wurden 42 Punkte zur Berathung vorgelegt, von denen der 3. das Verbot der zu weichlichen Musik aussprach. Als Kaiser Ferdinand die Abschrift dieser Punkte durch seine Comissarien erhalten hatte, entgegnete er auf Punkt 3, dass man desswegen den Figuralgesang nicht ganz verbannen möchte, weil er nicht selten eine Beförderung zur Andacht sei, worauf der Beschluss der 22. Sitzung folgte.

Das ist nun Alles was auf dem Concil von Trient über Musik verhandelt wurde.

Die Sache verhält sich aber so:

Als das Concilium 1563 geschlossen war, handelte es sich um genaue Ausführung seiner Beschlüsse, folglich auch deren über Musik. Pius IV. war selbst ein leidenschaftlicher Liebhaber der Musik, und diese Angelegenheit musste genau behandelt werden. Die zur Durchführung der Conciliumsbeschlüsse von Papst Pius eingesetzte Congregation übertrug die Leitung dieser Angelegenheit dem Kardinal Vitellozzo, der selbst Kenner und Liebhaber der Musik war und dem Karl Borromäus.

Der Cardinal Vitellozzo als Vorsitzender dieser Commision berief mehrere geschickte Sänger aus der päpstlichen Kapelle zur Berathung und erhielt deren acht. Die Hauptforderung ging dahin, dass der Text bei den Gesängen deutlich verstanden werde. Die Sänger äusserten ihr Bedenken,

dass dieses nicht immer möglich sei, wegen der Fugen und Nachahmungen, die das eigentliche Element der musikalischen Kunst seien, von denen man nicht lassen könne, ohne die Kunst selbst aufzuheben. Als man sie auf das *Te Deum* des *Constanzo Festa* und die *Improperien* des *Pierluigi* hinwies, entgegneten sie, dass dieses kurze Sätze enthalte, welche allerdings in solcher Form behandelt werden könnten, nicht aber ein ganzes *Gloria* oder *Credo.*

Endlich einigte man sich über folgende Punkte:

1. dass niemals mehr Messen oder Motetten mit Einflechtung verschiedenartiger Worte gesungen werden sollen,

2. dass Messen, welche über weltliche Gesänge und Lieder gearbeitet sind für immer von der Kapelle ausgeschlossen sein sollen,

3. dass Motetten über einen Text, der nach Gutdünken von Privatpersonen verfasst ist, nie mehr angeführt werden sollen.

Bezüglich des Textverständnisses kam die Versammlung mit allseitiger Zustimmung überein, dass der pensionirte Sänger der päpstlichen Kapelle *Pierluigi Palestrina* beauftragt werden sollte, eine ernste, kirchliche Messe zu schreiben, welche den obengestellten Forderungen entspreche, und in der man mit Beibehaltung einer wohltönenden Harmonie und der nothwendigen Verflechtungen der Fugen den Text und dessen Sinn vollständig verstehen könne. Würde *Pierluigi* diesen Anforderungen entprechen, so verpflichteten sich die Cardinäle, an der Kirchenmusik nichts zu ändern; wiedrigenfalls, gaben sie zu verstehen, würden von den Uebrigen zur Ausführung der Bestimmungen des Concils versammelten Cardinälen geeignete Bestimmungen getroffen werden.

Der h. Cardinal Karl Borromäus liess *Pierluigi* zu sich kommen, ersuchte ihn, eine Messe in der beschriebenen Weise zu componiren und empfahl ihm den möglichsten Fleiss anzuwenden, damit S. Heiligkeit und die Congregation der Cardinäle nicht genöthigt wären, die Musik aus der päpstlichen Kapelle und aus der Kirche auszuschliessen, da das Concilium sich begnüge, wenn dieselbe dem Orte des Gebetes würdig, und geeignet sei Gefühle der wahren Frömmigkeit und Andacht in den Gläubigen anzuregen.

„Armer *Pierluigi*," ruft *Baini* aus „er ist auf die schwierigste Probe seines ganzen Lebens gesetzt. Von seiner Feder hängt das Loos der Kirchenmusik, zugleich aber auch sein bürgerliches Leben und der Verlust seines Ruhmes ab. Entweder genügt er den Anforderungen der Cardinäle und des Papstes durch eine neue seinen Vorgängern unbekannte Compositionsweise, die man bisher mit der Natur der Kunst unvereinbarlich gehalten hat, oder er ist nicht im Stande sich von der bisher eingehaltenen Form zu trennen, und die Musik ist aus den heiligen Tempeln verbannt und er das Gespötte seiner Feinde."

Pierluigi nahm seine Zuflucht zu Gott, der Quelle des Lichtes, ihn flehte er um Erleuchtung in dieser schwierigen Aufgabe an. Er wollte der Messe keinen Titel geben, damit er allen Verdacht vermeide, ein weltliches Thema gewählt zu haben. Als er aber seine Arbeit begann, schrieb er obenan: „*Illumina oculos meos.*“ Mit dieser Aufschrift fand man nach seinem Tode das Originalmanuscript und mit diesem Titel wurde sie auch 1600 von *Andreas de Agnetis* in Venedig gedruckt.

Um zu seinem Ziele zu gelangen, wendete er folgende Mittel an:

1. Er bediente sich des contrapunktischen Kunstapparates nur sparsam und unterordnete ihn dienend dem Texte,

2. um dem Basse Ruhe gönnen zu können und doch der Grundstimme nicht zu entbehren, wählte er 2 Bässe.

3. Zu 2 Bässen wären 6 andere Stimmen erforderlich gewesen, allein eine 8 stimmige Messe war in der päpstlichen Kapelle etwas ungewöhnliches, und *Pierluigi* musste fürchten, schon dadurch anzustossen; er wählte daher 6 Stimmen, wodurch er in den Stand gesetzt war, sie selbst in 2 Chören auftreten zu lassen,

4. wollte er jeden Titel der Messe vermeiden,

5. beschloss er drei Messen zu componiren, damit doch vielleicht eine den Sieg erringe.

Als *Pierluigi* die 3 Messen vollendet hatte, wurden sie auf Befehl des Cardinals Vitellozzo am 28. April 1565 in seinem Pallaste in Gegenwart sämmtlicher Congregationsmitglieder von sämmtlichen päpstlichen Sängern vorgetragen. Die ersten 2 Messen errangen sich den Beifall der Cardinäle, die dritte riss sie förmlich hin und begeisterte selbst die vortragenden Sänger. Die Cardinäle beglückwünschten *Pierluigi* und sprachen sich dahin aus, dass nichts an der Musik sollte geändert werden und ermahnten die Sänger, Sorge zu tragen, dass im Hause Gottes nur dessen würdige Werke ausgeführt werden, wie diese 3 Messen.

Bald sollte dem Meister die Ehre widerfahren aus dem Munde des h. Vaters Pius selbst das verdiente Lob zu erhalten. Als am 19. Juni desselben Jahres wegen Verbündung der schweizerischen Eidesgenossen ein feierliches Dankamt unter Assistenz des Papstes stattfand, wurde diese 3. Messe *Pierluigis* aufgeführt, nach deren Beendigung Pius gesagt haben soll: „Dieses sind die Harmonien des neuen hohen Liedes, welche einst der Apostel Johannes im jubelnden Jerusalem gehört hat, von welchen uns ein anderer Johannes im streitenden Jerusalem einen Vorgeschmack gibt.

Zur Belohnung ernannte ihn Pius zum neugeschaffenen Posten eines päpstlichen Compositeurs mit einem monatlichen Gehalte von 11 Scudi (28 fl. 20 kr.), weil er als Laie die Kapellmeisterstelle nicht einnehmen konnte.

Als *Pierluigi* vom Cardinal *Francesco Pacecco* aufgefordert wurde, dem Könige Philipp von Spanien diese berühmte Messe zu dediziren, legte ihr Palestrina im Einverständniss mit Vitellozzo den Namen „*Papae Marcelli*" bei.

Im Jahre 1571 wurde *Pierluigi* vom h. *Philippus Neri* zum Musikmeister des von ihm gegründeten Oratoriums berufen.

Da diese Schöpfung die Grundlage des später in weiterem Sinne ausgebildeten Oratoriums ist, so kann ein kurzer Abriss einer Geschichte desselben umsoweniger umgangen werden, als unser gefeierter Meister mit dem h. Gründer des Oratoriums in so inniger Verbindung stand.

Philippus Neri wurde geboren den 21. Juli 1515 zu Florenz. Mit 18 Jahren begab er sich nach Rom, um dort seine Studien zu vollenden. Sein frommer Sinn bestimmte ihn der Welt zu entsagen, und als er 1551 zum Priester geweiht war, trat er in die Gesellschaft vom heiligen Hieronymus, und widmete sich dem Unterrichte der Kinder. Später versammelte er einige junge Leute um sich und stiftete 1564 eine Communität unter dem Namen *Oratorium.* Der Musik liebende Heilige hielt die Musik für ein mächtiges Mittel zur Beförderung der Frömmigkeit und führte sie in seiner Anstalt als religiöse Uebung für seine Schüler ein. *Animuccia,* den er mit der Leitung dieser geistlichen Musik betraute schrieb viel für diesen Zweck, was unter dem Namen „*Laudi*" in Rom in 2 Büchern 1565 und 1570 in Druck erschien.

In der mir vorliegenden Ausgabe ist die *Canzonette „Jesu sommo conforto*" mit *Simone Verouio* überschrieben. Diese Ausgabe ist in Kupfer gestochen und führt den Titel: *Diletto Spirituale, Canzonette a tre et a quattro voci composte da diversi ecc.*[mi] *Musici. Raccolte da Simone Verouio. Intagliate et stampate dal medesimo. Con l'intavolatura del Cimbalo et Liuto. Roma* 1586. Becker kennt diese Ausgabe auch nicht.

Ich theile aus dieser Sammlung die *Canzonette „Jesu Rex admirabilis*" von *Palestrina* sammt der *Intavolatura* für das Cimbal und die Laute mit, Musikb. 52 und 53.

Philippus wurde durch zwei Landsleute des *Pierluigi* mit diesem bekannt und gewann ihn wegen seiner Kunst und Frömmigkeit lieb, so dass er sein geistlicher Seelenführer wurde. Als 1571 *Animuccia* starb, übernahm *Palestrina* die Leitung des Oratoriums, und componirte viele Gesänge für dasselbe, deren Schönheit und Lieblichkeit Musikliebhaber der Menge nach zu den geistlichen Uebungen der Philippiner hinzog. In der von *Simon Verouio* veranstalteten unter dem Titel: *Diletto spirituale* bei *Alessandro Gardane* in Rom 1586 gedruckten Sammlung von Gesängen finden sich nach *Baini* 3 mit *Palestrinas* Namen. 1. *Rex virtutum, rex gloriae,* 2. *Jesu Rex admirabilis* und 3. *Gesù sommo conforto.*

Nichtsdestoweniger fuhr *Pierluigi* fort, seinen Beruf als Tonsetzer

(Compositore) der päpstlichen Kapelle durch Schöpfung neuer Werke zu bethätigen. Unter diesen ist besonders das 4. Buch seiner Motetten merkwürdig, sowohl seines musikalischen Werthes, als der Veranlassung wegen, welcher es sein Entstehen verdankt.

Palestrina hatte in seiner Jugend sich verleiten lassen, Motetten über einige schlüpfrige weltliche Texte zu schreiben. Von diesen sind einige in verschiedene Sammlungen übergegangen, so finden sich zwei: 1. *Pose un gran fuoco* und 2. *Vedrassi prima senza luce,* in der Sammlung *Canzonette a quattro voci composte da diversi Ecc.*[ti] *Musici, Raecolte et stampate da Simone Verouio. In Roma* 1591, und 2, nämlich: 1. *Ahi che quest occhi* und 2. *Da cosi dotta* unter dem Namen *Giov. Palestrina* in der *Ghirlanda di Fioretti musicali* etc. *Raccolte et stampate da Simone Verouio. In Roma* 1589. Darüber fühlte der fromme Mann Gewissensvorwürfe und zur Sühne unternahm er es, das hohe Lied in Musik zusetzen, ein Wagstück, dem nur ein *Palestrina* sich unterziehen konnte. Er widmete es 1584 dem Papste Gregor XIII. Die Zueignungsschrift gibt uns einen rührenden Beweis von der kindlichen Demuth dieses grossen Meisters: „Es gibt sehr viele Gedichte, welche eine Liebe zum Gegenstande haben, die vom christlichen Bekenntniss und Namen weit entfernt ist. Und gerade diese Verse, die Ausgeburt von wilder Lust entbrannter Menschen und Verführern der Jugend, haben von jeher dem grössten Theile der Tonsetzer zum Gegenstand ihrer Werke gedient. Je mehr sich solche durch ihr Talent Lob errangen, desto mehr Aergerniss gaben sie den Leuten durch die Schlechtigkeit der Liedertexte. Nun unter die Zahl dieser verkehrten Tonsetzer zählte auch ich eine Zeit und daher „schämte ich mich vor mir selbst," *(Petrarca)* und es schmerzt mich tief; aber da das Vergangene nicht geändert, und das Geschehene nicht ungeschehen gemacht werden kann, so änderte ich wenigstens meinen Sinn." Gegen den Schluss hin fährt er fort: „Dieses Werk nun, so gering es sein mag, wollte ich Deiner Heiligkeit widmen, um derselben, wie ich nicht zweifle, wenn auch minder durch die Sache selbst, aber durch den Willen und das Bestreben Genugthuung zu leisten. Wenn ich aber, wie ich es sehr wünsche, durch die Sache selbst genüge, so soll es mir eine Aufforderung sein noch andere herauszugeben, was nach meinem Dafürhalten Deiner Heiligkeit genehm sein dürfte."

Von seiner Composition deutet *Pierluigi* in dieser Dedikation an, dass er in diesen Motetten sich eines bewegteren, freudigeren Styles bedient habe, weil er diesen dem Inhalte für angemessen erachtet habe.

Dieses Werk des unsterblichen Meisters ist unstreitig dasjenige, in dem sich Kunst und heilige Begeisterung auf die höchste Stufe erhoben. Die mystische Liebe Christi zu seiner Braut, der gottliebenden Seele, welche der

Gegenstand dieses geheimnissvollen „Liedes aller Lieder" ist, hatte *Pierluigi's* ganze Seele durchdrungen. „O! dass in mir nur ein Funken dieser Liebe lebte," sagte er zum Papste Gregor, als er ihn persönlich um Erlaubniss bat, dieses Werk an seinem Throne niederlegen zu dürfen. Und diese Liebe hauchte er mit Meisterschaft, wie vom Geiste Gottes selbst ergriffen, in den Tönen aus. Was Wunder, wenn dabei sein Herz höher schlug und der Styl ein freudiger, jubelvoll bewegter wurde. Die innigste, reinste, keuscheste Liebe spricht aus diesen Tönen. Man braucht nur die Stelle: „*Stipate me malis, quia amore lanqueo*" zu betrachten. Musikb. 54. Was kann es zarteres, himmlischeres geben!

Welche Trostlosigkeit spricht aus dem Eingang dieser Nummer, da die Braut ihren Geliebten sucht bei den Töchtern Jerusalems, „*adjuro vos*", ich beschwöre euch. Mit welchem Nachdrucke, mit welcher Wichtigkeit dringt sie in dieselben, es ihm zusagen; „*nuntietis ei*", dass sie schmachte vor Liebe „*quia amore lanqueo.*" Die Töchter Jerusalems, erstaunt über solche Liebe, fragen eine nach der andern „*qualis est dilectus tuus, o pulcherrima mulierum.*" Was ist das für ein Geliebter, der solche Sehnsucht, solche Trauer in dir erregt. Mit ruhiger Erhabenheit, sich der Vorzüge ihres Geliebten bewusst, antwortet sie: *Dilectus meus candidus et rubicundus.* Mein Geliebter ist weiss und roth; bis sie in Jubel ausbricht, „*electus ex millibus.*" Der Ausdruck, den *Palestrina* diesen Worten geliehen ist die wirksamste und tiefste Interpretation derselben. Er weiset jeden Gedanken an sinnliche Liebe zurück und lässt nur die menschliche Seele durch Maria repräsentirt und Jesus Christus als das Object dieser geheimnissvollen Stellung und seiner Idee davon erscheinen.

Welche Wirkung müsste solche Musik auf ein frommes Herz machen; aber sie liegt nur von einigen Wenigen gekannt, mit anderen Meisterwerken in den Bibliotheken. Für die Kirche ist dieses Werk nicht geschrieben, unsere Concertsäle sind für so erhabene und keusche Töne zu profan, und die Liebe zur kirchlichen Hausmusik scheint mit dem heiligen Philippus Neri gestorben zu sein.

Noch 10 Jahre war *Palestrina* thätig, die Welt mit seinen Tonschöpfungen zu erfreuen. Man kann seine Thätigkeit beurtheilen aus der Zusammenstellung seiner Werke, welche Baini zum Drucke bereitet hatte. Sie enthält 9 Bände Motetten, 1 Band Hymnen, 1 Band *Offertorien,* 3 Bände Lamentationen, 2 Bände *Magnificat,* 1 Band Litaneien, 4 Bände Madrigale und 15 Bände Messen, also im Ganzen 36 Bände, jeder von bedeutendem Umfang und doch ist diese Sammlung noch nicht vollständig.

Am 26. Jänner erkrankte *Pierluigi* ernstlich. Sein geistlicher Leiter und Vater, der heilige Philippus Neri eilte zu ihm, ihn zu dem Schritte in

die Ewigkeit vorzubereiten und zu stärken. Am 28. beichtete er, am 29. empfing er die heilige Communion und am 31. die letzte Oelung. Der heilige Philipp wich nicht von seinem Schmerzenlager. Am 2. Februar suchte er in ihm das Verlangen zu erwecken, das Fest der seligsten Jungfrau, deren Lob er so oft in seinen Werken verherrlicht mit ihr im Himmel zu feiern. „Ach ja", erwiderte der Sterbende seine Kräfte sammelnd, „wie sehr wünsche ich das, wenn es Maria, meine Zuflucht, mir von ihrem göttlichen Sohne erbitten möchte". Dieses waren seine letzten Worte, und bald darauf übergab er im vollen Vertrauen auf die Erbarmung des Herrn seine Seele in die Hände seines Schöpfers.

Er wurde unter ehrenvoller Begleitung im Vatikan begraben und in seinen Sarg eine Bleitafel gelegt, welche die Inschrift trug:

Joannes Petrus Aloysius Praenestinus — Musicae Princeps.

Ja, „Fürst der Musik" war er im vollen Sinne des Wortes. Durch ihn wurde die Kunst des Contrapunktes auf die höchste Stufe der Vollendung erhoben, der sie 5 Jahrhunderte lang zustrebte. Durch ihn erhielt sie erst die kirchliche Weihe in dem Ausspruche der vom Oberhaupte der Kirche zur Regelung der Kirchenmusik nach dem Sinne des kurz zuvor geschlossenen Conzils niedergesetzten Congregation — und aus dem Munde des Kirchenoberhauptes, Pius IV., selbst.

Pierluigi Palestrina beherrschte nicht bloss alle Mittel, welche die damalige Kunst der Musik ihm boten, sondern er wusste sie dienstbar zu machen als Träger des Geistes. In seinen Werken ist der Geist der kirchlichen Liturgie gleichsam verkörpert. Alles was er für die Kirche schrieb, ist voll Andacht und Würde, es mag nun in den einfachen allgemein verständlichen Formen des *Falso Bordone* gegeben, oder in die reichen Formen contrapunktischer Kunst gekleidet sein. Nie ist diese der Zweck seiner Arbeiten; sie ist ihm nur Mittel, das Höchste auch mit den höchsten Schätzen der Kunst zu umgeben. Es haben viele Meister vor ihm und nach ihm preiswürdige Werke für die Kirche geschaffen; aber seine Werke haben das eigene Merkmal eines himmlischen, engelhaften Duftes, der ein Ausfluss seiner Frömmigkeit war, und uns den Beweis liefert, dass die Kunst nur im Dienste Gottes sich zur wahren Grösse erschwingen kann, so wie, dass ein kirchliches Kunstwerk nur durch die Glaubenskraft und Frömmigkeit des Meisters die wahre Reife und Wirksamkeit gewinnen kann.

E. Schelle behauptet in seiner Rezension der Reissmannschen Geschichte der Musik (neue Zeitschrift für Musik: 1864 Nr. 9 und 10) auf Grund eingesehener in Palestrina aufgefundener Papiere: *Pierluigi* sei 1514 in *Palestrina* geboren, wo er den ersten Musikunterricht genossen, und sei 1544 Kapellmeister in seiner Vaterstadt geworden. Er sei zu weiterer Ausbildung

nach Rom geschickt worden, wo er „gesegnet mit Häusern und Landbesitz als sehr wohlhabender, aber nach römischer Art etwas geiziger Mann sein langes Leben verbrachte und beschloss."

Wir dürfen von dieser Periode nicht scheiden, ohne noch jene Meister namhaft gemacht zu haben, in denen *Pierluigis* Schule nachklingt. Unter diesen sind die berühmtesten dessen Zeitgenossen *Giovanni Animucia* † 1571, den wir schon als Direktor des Oratorium des heil. Philippus Neri kennen lernten. Seine Werke zeichnen sich besonders durch Anmuth und Fasslichkeit aus. *Giovanni Nanini*, geb. 1540, der erste Italiener, der eine Musikschule stiftete, an der sich auch Palestrina betheiligte. Er ist ein sehr achtenswerther Compositeur, und viele seiner Werke stehen denen des *Pierluigi* nicht viel nach. *Felice Anerio* geb. um das Jahr 1567, steht *Nanini* ehrenvoll zur Seite und ist ein sehr productiver Compositeur. Er reduzirte die *Missa Papae Marcelli* auf 4 Stimmen, um sie auch kleineren Chören zugänglich zu machen. — *Gregorio Allegri* geb. 1560, ein sehr berühmter Tonsetzer und frommer Priester; sein *Miserere* ist durch den traditionellen Vortrag berühmt geworden, in dem es noch jetzt von den päpstlichen Sängern, ganz abweichend von der Aufzeichnung, gesungen wird. Mag es auch durch diese Verzierungen gewonnen haben, so lagen sie doch nicht in der Intention des Meisters. Die Musik ist ohnehin unter allen Künsten dadurch besonders im Nachtheil, dass zu ihrer Darstellung vermittelnde Kräfte nothwendig sind, während die Erzeugnisse aller übrigen Künste unmittelbaren Genuss ermöglichen, würde dann auch zu ihrer Ausführung die Aufzeichnung des Meisters und die im Kunstwerke selbst liegenden Anhaltspunkte zu ihrem Vortrage nicht mehr genügen, so wären alle älteren Meisterwerke für die Nachwelt verloren. Solche Verzierungen, wenn sie nicht vom Meister selbst bezeichnet und durch dessen Schule erklärt sind, wie das bei Bach und den Werken aus dem vorigen Jahrhundert der Fall ist, sind subjektive Auffassung des Vortragenden, aber nicht in der Intention des Meisters begründet, und deren Weglassung kann den Werth der Aufführung nicht nur nicht mindern, sondern oft nur erhöhen, wenn sie ungeschickt angebracht sind. So ist es sehr fraglich, ob die mit *Piano* und *forte* und *crescendo* und *decrescendo*-Zeichen versehenen Ausgaben alter Meister zum idealen Vortrag derselben förderlich wirken.

Ausser dem *Miserere* von *Allegri* sind auch dessen *Lamentationen* noch im Gebrauche.

Mit diesen Meistern schliesst die Periode des eigentlich kirchlichen Contrapunktes ab. Er hat in jedem Lande seine grossen Meister erzeugt, über denen allen *Palestrina* gleich dem Gestirn des Tages über die Sterne hervorleuchtet.

Ihre Kunstrichtung ist aus dem *Cantus firmus* hervorgegangen, der auch immer der Leitstern derselben, ihr eigentlicher Tonangeber, *Tenor*, blieb. Sie hat ihre Kindheit in der Kirche durchlebt, vielfach von ihrer Mutter getadelt und zurechtgewiesen, bis sie an ihrer leitenden Hand gross geworden, und durch ihre Schöpfung sie erbaut, dass sie gerne zur Verherrlichung des Gottesdienstes zugelassen, während dessen ihre wundervollen Harmonieen in den himmelanstrebenden Domen erschallten, die aus den romanischen Bauten, wie sie aus dem gregorianischen Choral, der in diesen ertönte, entkeimten.

Ehe wir dem Uebergange der Musik in die dritte Periode folgen, müssen wir noch ein für die Kirchenmusik wichtiges Ereigniss verfolgen, nämlich die

Geschichte der Orgel und des Orgelspiels.

Mit der Entwicklung des mehrstimmigen Gesanges hielt auch die Ausbildung der Orgel ziemlich gleichen Schritt. Anfänglich waren die Orgeln äusserst unhandliche Monstra, mit denen nicht viel anzufangen war. Kaiser Konstantin Kopronimus hatte 756 dem König Pipin eine Orgel zum Geschenke gemacht, die in Compiegne aufgestellt wurde. 812 liess Karl der Grosse für Aachen nach diesem Muster ein grösseres Werk verfertigen. So wurde 950 zu Winchester eine Orgel mit 10 Tasten zu 400 Pfeifen erbaut, welche von 2 Organisten gespielt und deren 26 Blasbälge von 70 Männern in Bewegung gesetzt werden mussten. Dass man solche Orgeln nur gebrauchen konnte einen Choral einstimmig zu begleiten, versteht sich von selbst; ebenso dass bei einem solchen Aufwand von Balgtretern für die Erbauung beim Gottesdienste nicht viel gewonnen war, wesshalb auch ihre Einführung bei demselben häufig von der Kirche beanstandet wurde.

Im 12. Jahrh., der Blüthe des *Organum* stimmte man eine Anzahl Pfeifen in *Quinten* und *Octaven*, welche mit der Melodie zusammen klangen. Im 14. Jahrh. machte man die Tasten schmäler, dass man sie nicht mehr mit den Fäusten zu schlagen brauchte, sondern mit den Fingern spielen konnte. Einige nehmen in dieser Zeit schon die Erfindung des Pedals durch *Ludwig de Vaelbeke* in Brabant † 1312 an, gestützt auf eine flamändische Chronik, geschrieben 1319 — 1350 von *Nicolaus de Clerck*, in welcher es heisst: „*Van Vaelbeke in Brabant . . . Hy was d'eerste die want — Van stampien die manieren — Die men noch hoert antieren.*“ Sie deuten „*stampien*“ mit „stampfen“, mit den Füssen stossen. Beim Abbruche einer alten Orgel in Beeskow bei Frankfurt a. d. O. fand man in 2 Prinzipalpfeifen des Pedals die Jahreszahl 1438 eingeschlagen. (Chrys. Jahrb. 2. B. p. 69 nach der Allgem. mus. Zeitung, Leipzig 1836 S. 128.) Wonach das Pedal schon lange in Deutschland bekannt war, als *Bernhard*, mit dem Zunamen der Deutsche, gegen das Jahr 1470 es zu Venedig wo er v. 1445 bis 1459 Orga-

nist war, einführte. *Cf. Marcus Anton Coccius Sabellicus in op. omn. Tom II. Enneade X lib. VIII pag.* 999, *edit Basileae* 1569. Ueberhaupt erfuhr die Orgel in diesem Jahrhundert bedeutende Verbesserungen.

Konrad Rothenburger, ein Bäckerssohn aus Nürnberg, erbaute 1475 zu Nürnberg in der Barfüsser Kirche eine Pedalorgel und 1493 eine noch grössere in der Domkirche zu Bamberg. 1483 wurde von Stephan aus Breslau in der Domkirche zu Erfurt ein grosses Orgelwerk aufgestellt und 1499 erbaute Heinrich Kranz die grosse Orgel für die Stiftskirche St. Blasii zu Braunschweig. Oskar Paul Geschichte des Claviers, Leipzig 1868.

Ein ausgezeichneter Orgelbauer am Ende des 17. Jahrh. war *Eugen Casparini* geb. 1624. Er baute 1. die ausgezeichnete Orgel zu Trient mit 32 Registern: 2. die Orgel in St. Justin zu *Padua* mit 42 Registern 16 Fuss offen. 3. Die grosse Orgel zu St. Georg in *Venedig* mit 32 Fuss Bass, und eine solche zu Görlitz u. s. w.

Mit der Vervollkommnung dieses Instrumentes treten aber jetzt auch immer mehr Virtuosen auf demselben hervor.

Venedig führt die Reihe der Organisten am weitesten zurück. Winterfeld hat in seinem Werke: *Gabrieli* und sein Zeitalter, das Verzeichniss derselben veröffentlicht. Organisten der ersten Orgel waren:

1.	*Mistro Zuchetto*	erwählt	1318.	
2.	*Mistro Francesco da Pesaro*	„	1339	d. 10. April.
3.	*Gio. Domenico Dattolo*	„	1368	„ 20. Jänner.
4.	*Andrea de San Silvestro*	„	1375	„ 8. Nov.
5.	*Joannino Tagiapietra*	„	1379	„ 12. März.
6.	*Fra Antonio de' Servi*	„	1389	„ 10. Juli.
7.	*Fra Giacomo Filippo de' Servi*	„	1397	„ 1. Aug.
8.	*Fra Maestro Zuane*	„	1406	„ 7. Dec.
9.	*Maestro Bernardino*	„	1419	„ 3. April.
10.	*Bernardo Mured* (der Erfinder de Pedals.)	„	1445	„ 15. April.
11.	*Bartolamio Battista*	„	1459	„ 22. Septb.
12.	*Aluise Arciero*	„	1518	„ 21. Febr.
13.	*Giulio Segnal*	„	1530	„ 10. Nov.
14.	*Baldissera da Imola*	„	1533	„ 29. März.
15.	*Jachet (Fiammingo)*	„	1541	„ 15. Juli.

Sein eigentlicher Name ist *Buus*. Er ist der erste unter den Organisten Venedig's, von welchem Compositionen, und auch für die Orgel bekannt sind, nämlich: *Ricercari da cantare e suonare d'organo e altri stromenti.* Lib. I^{mus} in *Venetia* 1547 und Lib. II. *ibid* 1549. Da ihm sein Gehalt, 80 Ducaten das Jahr, zu gering

war, verliess er Venedig und ging nach Wien. Um ein Bild der Orgelcompositionen dieser Zeit zu bieten, gebe ich in Musikb. Nr. 52 den ersten Satz des ersten *Ricercars* obengenannter Sammlung, Lib II.

16. *Girolamo Parabosco* erwählt 1551.
17. *Claudio (Merulo da Correggio)* „ 1557 d. 2. Juli.

Er war einer der berühmtesten Musiker und Orgelvirtuosen. Er hat sehr viele Werke hinterlassen, und auch mehrere Compositionen für die Orgel, nämlich *Toccate d'intavolatura d'organo di Claudio Merulo Corregio Organista del Sereniss. Duca di Parma et Piacenza. Nuovamente da lui date in luce et con ogni diligenza corrette Libro I. In Roma appresso Simone Verouio* 1593. Ist in Kupfer gestochen.

Das zweite Buch erschien ebenda 1604, beiden Ausgaben müssen schon frühere vorangegangen sein.

Als Muster diene die 4. *Toccate* aus dem I. Buche. (Musikb. Nr. 56).

18. *Zuane (Giov.) Gabrieli* erwählt 1584 d. 7. November.

Als Organist gleich ausgezeichnet wie als Compositeur. Er schrieb für die Orgel. *Intonatione d'organo lib I Venetiis* 1593. — *Ricercari per l'organo lib.* 1, 2 *et* 3.

Dieses sind die Organisten bis zum 17. Jahrh. und sind hier aufgeführt, um zu zeigen, mit welcher Sorgfalt Venedig die Namen seiner Organisten bewahrte.

In Deutschland war *Conrad Paumann*, dessen schon früher gedacht wurde, der Vater des Orgelspieles, sieh. p. 72. Nicht geringeren Ruhm ärntete *Paul Hofheimer*, von dem ebenfalls schon bei den Tonsetzern die Rede war. Von Zwickau ging eine ganze Familie von Organisten aus, die Familie Koch, wie später die Familie Bach. Im Anfang des 16. Jahrhdts. blühte *Arnold Schlick*, Organist des Churfürsten in Heidelberg, geb. 1460, er hat eine Sammlung von Liedern in Tablatur für die Orgel und Laute herausgegeben, gedruckt zu Mainz bei Peter Schöffer 1512, wahrscheinlich das älteste Werk dieser Art. Es befindet sich in der königl. Bibliothek zu Berlin.

Im ersten Jahrgang der Monatshefte für Musikgeschichte p. 115 ist dieselbe in moderner Notation nebst einer Einleitung v. *Rob. Eitner* abgedruckt, so wie dessen wenig gekannter „Spiegel der Orgelmacher und Organisten, allen Stiften und Kirchen so Orgel halten oder machen lassen hochnützlich.“

Wolf Heinz 1530 Organist des Erzbischofs von Halle. Er hat einige

Melodieen zum Gebrauche der kath. Kirche verfasst, welche sich in dem Gesangbuche von *Veh* finden.

Nach dem Orgeltabulaturbuch von *Arnold Schlick*, gedruckt zu Mainz 1512 ist wohl die älteste die von *Pierre Attaignant* zu Paris gedruckte. Vor mir liegt ein Band derselben aus der königl. Bibliothek zu Eichstaett. Da diese Ausgabe nicht bekannt zu sein scheint, indem selbst *Fetis* ihrer nicht erwähnt, so wird eine nähere Beschreibung derselben nothwendig sein.

Das Exemplar in quer 8 beginnt mit der Seite 81. Es muss also ein Abschnitt fehlen, wiewohl der Raum in dem Bande ein Herausnehmen nicht sicher vermuthen lässt. Es enthält im Ganzen 7 Abtheilungen.

Die erste trägt in gothischer Schrift den Titel. *Treze Motetz musicaulx avec vng Prelude, le tout reduict en la tabulature des Orgues Espinettes et Manicordions et telz semblables instrumentz imprimez a Paris par Pierre Attaignant libraire demourant en la rue de la Harpe pres leglise saint Cosme Desquetz la table sensuyt. Kal'. April'.* 1531. *Avec privilege du Roy nostre sire pour trois ans.* Dieser Abschnitt enthält 13 Motetten und 1 Präludium.

Die zweite: *Magnificat sur les huit tons avec Te deū laudamus. et deux Preludes, le tout mys en la tabulature etc.* wie bei Nr. 1. *Kal. Martii* 1530 beginnt mit fol. 41.

Die dritte: *Tabulature pour le ieu Dorgues Espinettes et Manicordions sur le plain chant de Cunctipotens et Kyrie fons. Avec leurs Et in terra. Patrem. Sanctus et Agnus dei le tout nouuellement imprime a Paris etc.* Ohne Jahrzahl.

Die vierte: *Quatorze Gaillardes neuf Pauennes, sept Branles et deux Basses Dances le tout reduict de musique en la tabulature du ieu Dorgues Espinettes Manicordions etc.* ohne Jahr.

Die fünfte: *Vingt et six chansons musicales reduicts etc. Nōn. Februarii* 1530 beginnt mit fol. 81.

Die sechste: *Vingt et cinq chansons musicales reduictes etc. Kal' Februarii* 1530 beginnt mit fol. 41.

Die siebente: *Dix neuf chāsons musicales reduictes etc. Idibus Januarii* 1530.

Die Tabulatur ist mit den damals üblichen Noten, wie die gewöhnlichen Orgel oder Clavierstücke in 2 Linien gedruckt und kann bei einiger Fertigkeit im Schlüssellesen vom Blatte gespielt werden.

Ich gebe als Muster aus der 2. Abtheilung das 2. Präludium, welches die Ueberschrift trägt, *sur chacun ton*, d. i. für jeden Ton. (Musikb. Nr. 57 1/4). Ein Compositeur ist nirgends auch bei diesem Präludium nicht angegeben. Es legt aber ein glänzendes Zeugniss für die Meisterschaft seines Ver-

fassers ab. Derselbe hat den alten Standpunkt schon überwunden und sich von der Manier losgemacht für die Orgel wie für Singstimmen zu schreiben. In der Handhabung der Motive beweist er grosse Fertigkeit und guten Geschmack; dieselben sind oft zu Sequenzen verarbeitet, und das Ganze durchzieht eine wohlthuende Harmonie, wie man sie in dieser Periode nicht findet, und häufig noch im 17. Jahrh. vermisst.

Aus der 3. Abtheilung lasse ich (Musikb. Nr. 57½) das *Kyrie fons bonitatis* folgen, welches einen Beitrag zu den Coloraturen liefert und zugleich einen Beleg eines figurirten Chorals der damaligen Zeit. Die hier sich darstellende Figuration lässt wenig zu wünschen übrig, sowohl was die Stimmführung als die Harmonie betrifft; und gibt ebenfalls einen entschiedenen Beweis des damals in Frankreich in Behandlung der Orgel gewonnenen Vorsprunges.

Ein sehr bekannter Organist war *Bernhard Schmid* in Strassburg, er hat 1577 herausgegeben „*Einer neuen Kunstlichen auff Orgel und Instrumenten Tabulaturbuch*“ etc.

1583 erschien zu Launingen das Orgeltabulaturbuch des Organisten daselbst *Jacob Paix*, welcher in der Vorrede sagt, dass sein Vater, der Organist bei St. Anna in Augsburg war, am 22. Febr. vor 16 Jahren, 1567 gestorben sei, also zu den frühesten Organisten zählt.

Sehr grossen Ruhm genoss *Samuel Scheidt*, geb. 1587, Organist zu Halle. Er schrieb für Orgel *Ludorum musicorum* 1ma *et* 2da *pars*, enthaltend Tänze und Gesänge für Orgel oder Clavier 1623, dann *Tabulatura nova* 1624 und ein *Tabulatur-Buch*, welches 100 4-stimmige Psalmen und geistliche Lieder enthält. Goerlitz, 1650.

Um den Lesern einen Begriff von einer Orgeltabulatur zu geben, habe ich ein Muster derselben Musikb. Nr. 57 aufgenommen und die Uebersetzung unter dieselbe gesetzt. Es ist genommen aus: *Nova musices organicae tabulatura* das ist: Ein newe art teutscher Tabulatur, etlicher ausserlesenen Lateinisch vnd Teutschen Motteten vnd Geistlichen Gesängen, auch schönen lieblichen Fugen vnd *Canzoni alla Francese*, von den berhümbtesten *Musicis* vnd Organisten Teutsch vnd Welsch Landen, mit 4 5 6 7 8 10 12 vnd Stimmen componirt: Welche bei Christlichen Versammlungen, vnd sonsten insgemein zu Gottes Lob, erweck: vnd aufmunterung Gottseliger gemüter, auff Orgeln, Positiff vnd andern clavirten Musicalischen Instrumenten nützlich können gebraucht werden.

Also mit den obristen vnd vndristen vollkommenen Stimmen zusammen gesetzt, dass ein jeder der Kunst zimlicher massen erfahrene, mit vndermischung der vbrigen Stimmen solche gar leicht ergreiffen mag: durch Johann Woltzen, Burgern, alten Organisten vnd jetziger zeit Pfarrverwaltern der

löblichen Reichsstadt Haylbronn. Mit Römischer Keis. Maj. freyheit. Gedruckt zu Basel durch Johann Jakob Genath, Acad. Typogr. Anno 1617.

Das mitgetheilte Stück ist der erste Satz einer 5stimmigen Composition des *Thomas Christophorus Walliser.* „*Chori Musici Argentinensis Magistri celeberrimi*“ geboren zu Strassburg und seit 1599 Professor und Musikdirektor der Cathedrale und Universität daselbst; starb 1648 den 26. April.

Es gibt noch eine grosse Zahl geschätzter Organisten, deren Aufzählung hier zu weit führen würde. Doch kann der berühmteste nicht ungenannt bleiben, *Girolamo Frescobaldi* am Ende des 16. Jahrhdts., der einen so grossen Ruf besass, dass 30,000 Zuhörer sich sammelten, als er das Erstemal in Rom spielte. Er hat eine Menge Werke für die Orgel hinterlassen, unter denen: „*Fiori musicali di toccate*“. *Rom*, 1635, das bemerkenswertheste ist, da es Vor- und Zwischenspiele zu den Messgesängen enthält. Als Beweise für die Ausbildung des Orgelspiels seiner Zeit dienen die Musik-Beilagen Nr. 58—61. Ein ähnliches Werk, der Liturgie noch mehr angepasst, ist von dem Franziskaner Mönch *Giov. Battista Fasolo* zu Venedig 1645 herausgegeben unter dem Titel: *Annuale organistico, che contienne tutto quel che deve far un organista per rispondere al coro tutto l'anno. Venezia app. Giac. Vincenti* 1645. (Siehe Musikb. Nr. 62).

Das Hauptstreben der alten Organisten war auf das Improvisiren gerichtet, wodurch sie der Theorie immer voraus waren, und was sie uns schriftlich hinterlassen haben, gibt hinlänglichen Beweis von ihrer Virtuosität Die gewöhnlichen Orgelstücke der damaligen Zeit bestanden in *Ricercari, Toccaten, Fantasien, Fugen.* Häufig findet man auch thematische Bearbeitungen von Chorälen in denen der *Cantus firmus* in den verschiedenen Stimmen erscheint.

Eine besondere Bravur setzten die Organisten in das Coloriren der Compositionen von berühmten Meistern, die sie zum Gebrauche auf der Orgel in Tabulatur setzten. Als ein Beispiel dieser Liebhaberei diene Nr. 63 aus dem oben angeführten Tabulaturbuch von *Jakob Paix*, in welchem er das 5stimmige *Motett Palestrinas: O Beata et gloriosa Trinitas* colorirt. Ich habe den ersten Satz desselben bis zum *Alleluja* in *Partitur* geschrieben, und unter dieselbe in 2 Zeilen zusammen die in der Tabulatur auch auf 5 Linien stehende Colorirung gesetzt, damit man genau dieses Verfahren beurtheilen kann. Welcher Freund der Coloratur der gute Mann war, zeigt seine eigene Arbeit von welcher Nr. 64 den Anfang und den Schluss einer Phantasie von ihm gibt.

Als nach *Goudimels* und *Leo Hasslers* Vorbild der Choral in die Oberstimme verlegt wurde, begann man die Choräle auf diese Weise auch mit der

Orgel zu begleiten. Natürlich war die Begleitung dem jeweiligen Standpunkte der Harmonie entsprechend. Wie nun diese sich mehr und mehr von den alten Kirchentonarten entfernte und freier sich zu bewegen anfing, so trug sich diese Uebung noch mehr auf das Orgelspiel über und die Begleitung des Chorals durch die Orgel trug so nicht wenig bei zur Abschwächung des greg. Chorals und seiner Tonarten. Besonders scheint sie ein Mitfaktor gewesen zu sein, die Choräle zu kürzen, da unkundige Organisten und Sänger nicht wussten, was sie mit diesen Notenreihen anfangen sollten.

So lange die Orgeln jene schwerfälligen Instrumente waren, als welche wir sie am Anfange ihres Entstehens kennen lernten, wurden sie von der Kirche häufig beanstandet, und sogar verboten. Als sie sich aber mehr vervollkommneten und die Kraft und Fülle ihres Tones immer mehr entfalteten, wurden sie von der Kirche nicht bloss geduldet, sondern erhielten das vollkommene Bürgerrecht und wurde die Orgel als das eigentliche Instrument der Kirche erklärt. Die Sixtinische Kapelle in Rom allein hat ihr ihre Hallen noch nicht geöffnet.

Alle kirchlichen Verordnungen, die von dieser Zeit an über das Orgelspiel erschienen sind, beziehen sich daher nur mehr auf Abstellung von Missbräuchen oder auf die Bestimmung der Zeit, wann sie zu schweigen hat, und wann und wie sie gespielt werden soll. Diese Verordnungen werden im 2. Theile angeführt werden.

Wie die contrapunktische Musik dieser Periode, so steht auch das Orgelspiel, in dem sich ja die contrapunktische Kunst abspiegelt auf der Stufe der relativen Vollendung. Es war wie die Vokalmusik der Liturgie angemessen, in der Regel streng, ernst, und auf den greg. Gesang materiel oder wenigstens formell gegründet, also kirchlich.

Zum Schluss fassen wir den Charakter der Kirchenmusik dieser Periode noch kurz zusammen, in folgende Punkte:

1. Die Harmonik ist rein diatonisch; die von den grossen Meistern am Schlusse dieser Periode in Anwendung gebrachten Leitetöne und Erhöhungen der Dominanten-Akkorde stören die Diatonik nicht und dürfen nicht mit Chromatik in der Bedeutung der Alten verwechselt werden. Die Anwendung der Akkorde war geregelt durch die Gesetze der Tonarten, welche die Stücke ihrem Charakter nach schieden, und eine wohlthuende Abwechslung in die Einheit brachten.

Nichts desto weniger finden wir schon bei den Meistern des 16. Jahrh. in einzelnen ihrer Compositionen die Verwendung einer sehr weitgehenden Chromatik, ausser der *Toccata chromatica* v. *Freskobaldi.* Musikb. Nr. 61 sehe man noch die in Musikb. Nr. 65 und 66 mitgetheilten chromatischen

Compositionen von *Orlando* und *Cipriano de Rore* von welch letzterem jedoch nur der Anfang gegeben und 1 Octave höher transponirt ist.

2. Sie war bloss auf den Dreiklang gebaut, die Dissonanzen, deren Anwendung einen so spannenden Eindruck gewährt, durften nur auf den schlechten Taktheil angebracht, mussten vorbereitet und richtig gelöset werden.

3. Die thematische Verflechtung der Stimmen, die *Polyphonie*, bildet den Kern der Kunst, wodurch Bewegung und Mannigfaltigkeit erzeugt, die Hauptthemate dem Ohre mehr fühlbar, und Leierei und Einförmigkeit ferne gehalten werden, während die entsprechende Einschaltung einfacher *homophoner* Sätze die Ermüdung verhütete, welche durch ununterbrochene Anwendung einer und derselben Form nothwendig entstehen müsste.

4. Der Rhythmus wird durch die rhetorische und musikalische Phrase bestimmt und trifft nicht nothwendig mit dem Takte zusammen, kann ihm sogar widersprechen, der Takt ist der contrapunktischen Musik dieser Zeit nur das Mittel zum gleichzeitigen Zusammentreffen der Stimmen. Er wurde auch nicht wie gegenwärtig gegeben, sondern in lauter Niederstreichen, und zwar so, dass auf jeden Niederstreich eine *Semibrevis* kam. Darum wird auch jede Aufführung alter Compositionen so lange nicht zur Vollkommenheit gedeihen, als sie nach der modernen Taktirung gesungen werden. „Unser Takt schlägt alles todt“ äusserte sich *Proske*, der gewiegteste Kenner alter Musik einst mir gegenüber.

5. Der Geist aber, der Alles verklärte, war der Geist der Kirche, welcher die Musik damals vorzugsweise diente und die sie wie eine sorgsame Mutter hütete, dass sie nicht dem Sinnendienste verfiel.

Im Genusse dieser Meisterwerke dürfen wir aber nicht unterlassen die Zeit im Auge zu behalten, welche diese Kunst brauchte, bis sie sich aus ihren Anfängen zu dieser Vollkommenheit erschwang. Fast 600 Jahre waren erforderlich, bis sie sich durchkämpfte durch all' die Hindernisse, welche starre Theorie oder missverstandener Eifer ihrer Entfaltung in den Weg legten. Die Erinnerung an diese Thatsache wird uns eine willkommene Führerin sein bei dem Urtheile über die Musikzustände unserer Zeit.

Es wäre nun über den Verfall der Musik in dieser Periode zu berichten, da aber in den Ursachen des Verfalles zugleich der Uebergang zur nächsten Periode liegt so werden wir ihn zweckmässiger zu letzterer hinübernehmen.

Dritte Periode.

Die Instrumentalmusik.

Dreierlei Richtungen sind es, welche diese Periode kennzeichnen:

1. die Einführung des Takt-Rhythmus,
2. die Erfindung der Monodie.
3. die Entwicklung der Instrumentalmusik.

Alle 3 greifen mit ihren Anfängen weit zurück in die vorige Periode, so dass sie am Schlusse derselben schon so gefördert waren, dass man nur in dem Sinne von einem Verfall der Musik sprechen kann, als die auf dem Kulminationspunkt angekommene alte Musik immer mehr an der neuen Richtung partizipirte, und sich auf diese Weise verflachte, anderseits nach und nach ausser Uebung gesetzt wurde. Nichtsdestoweniger findet sich auch im Anfange dieser Periode viel schätzbares Material für kirchliche Musik.

Schon durch die Popularisirung des Volksgesanges wurde der musikalische Rhythmus dem des Liedes angepasst, und wurde dadurch nach Zahlen bestimmbar, und so einem nach dem Takte mathematisch abzumessenden Metrum näher gerückt. Diese Gesänge waren noch immer contrapunktisch von 4 oder mehreren Stimmen begleitet, und dienten in solcher Form sowohl der Kirche, als dem Vergnügen. Endlich war man des Contrapunktes müde und satt; zugleich machte sich auch auf diesem Gebiete die Mode gewordene Rückkehr zur heidnischen Kunst, *Renaisance*, geltend. Man wünschte die Komödien der Griechen wieder in's Leben zu rufen. Dazu bedurfte man, besonders zum Vortrage von Monologen, einer Gesangsweise, welche frei von den Hemmnissen der contrapunktisch sich verbindenden Stimmen in selbstständiger zusammenhängender Melodie sich bewege.

Wie wohl eben dieses Streben der Haupttypus dieser Periode ist, so bezeichne ich sie doch mit der Ueberschrift: „Instrumentalmusik“, weil die in diesem Zeitraume sich vollziehende Umgestaltung des ganzen Musikwesens, die Ausbildung der Instrumente nicht nur bedingte, sondern ohne dieselbe gar nicht möglich gewesen wäre. So bald der Gesang sich den Gesetzen des alten Contrapunktes entzog und auch einzelne Stimmen in freier Melodie sich bewegen sollten, konnte naturgemäss die menschliche Stimme nicht mehr die Trägerin derselben sein; sie musste nothwendig eine Instrumentalbegleitung voraussetzen, auf deren Harmonie sie sich stützen konnte. Um aber auf diesem weiten Felde, in dem sich so vielerlei Faktoren verschlingen, das vollendete Produkt dieser Periode zu erzeugen, einen unserer Tendenz entsprechenden Standpunkt zu gewinnen, sprechen wir in 4 Abschnitten

1. von der reinen Instrumentalmusik,
2. von der Opernmusik,
3. von der Oratorienmusik,
4. von der Kirchenmusik.

I. Die Instrumentalmusik an sich.

1. Die Instrumente.

Bevor wir von der Anwendung der Instrumente sprechen, müssen wir diese und ihre Geschichte selbst kurz betrachten. Dabei sehen wir von vornherein von der ersten Erfindung der Instrumente ab, die für unsern Zweck von keinem Nutzen ist, sondern beginnen mit denselben, wie wir sie finden zu der Zeit, da sie zuerst in der christlichen Kirche verwendet zu werden anfingen.

Die Quelle dafür ist das seltene Werk: *Virdung Seb., Musisa, getutscht und ausgezogen durch Sebastianum Virdung, Prister von Arnberg. Basel* 1511, und

das *Syntagma musicum* von *Michael Praetorius.* 4 vol. 1615—1619.

Man theilt die Instrumente füglich ein in Blas-, Saiten- und Schlaginstrumente.

1. Die Blasinstrumente. Unter diesen wurden einige

a) mit dem Munde unmittelbar, ohne ein Mundstück angeblasen, diese waren die Querpfeifen, *Flauto traverso,* auch bloss *Traversa* genannt,

b) andere hatten einen Schnabel, in dem der Ton erzeugt wurde, indem man in denselben bliess. Es waren die Pfeifen, gewöhnlich Blockflöten, oder ihres sanften Tones wegen auch *Flauti dolci,* Dolzflöten genannt; man hatte sie in verschiedenen Grössen, deren gewöhnlich 4 oder 6 zum beliebigen Gebrauch in einem Sacke steckten, daher sie auch Sackpfeifen hiessen.

c) Eine andere Art wurde mittels doppelter Rohrblättchen angeblasen, nach Art des Fagottes, nur mit dem Unterschiede, dass diese Blättchen nicht unmittelbar in den Mund genommen wurden, sondern in einer Kapsel steckten, in die man bliess, und die Röhrchen in Schwingung versetzte, dadurch wurde aber der Ton sehr rauh und knarrend. Es gab eine grosse nach ihrer Tonhöhe verschiedene Anzahl von der Discantschalmei bis zum Gross-Bass-Pommer. Später wurde die Diskantschalmei zur Oboe und der Grosspommer durch Zusammen-nebeneinander-Legen seines Rohres zum *Fagott,* dessen Ton dadurch auch sanfter wurde und ihm den Namen *Dolciano* erwarb.

d) endlich wurden andere Blassinstrumente durch Mundstücke, nach Art der Trompeten zum Tönen gebracht, diese waren:

1. die Zinke, *Cornett, Lituus* genannt, das zu jener Zeit sehr beliebt war und den Diskant vorzutragen hatte. Die Zinke war eine sanft gekrümmte

Röhre von sehr geringer Weite, welche sich gegen das Mundstück hin verengerte und mit 6 Löchern versehen war.

2. Die Trompetten, *trombae*, waren schon sehr ausgebildete Instrumente, aber sehr lang, wie man sie jetzt nur hie und da noch sieht.
3. Die Posaunen, welche auch ihre Entwicklung schon durchgemacht und jedenfalls die vollkommensten Instrumente waren, da sie sehr gerne von den Compositeuren verwendet wurden.

e) Zu den Blasinstrumenten wäre auch die Orgel ihrem Wesen nach zu zählen, da sie ebenfalls durch Wind zum Tönen gebracht wird. Da früher schon von ihr die Sprache war, so ist hier nichts weiter darüber zu erwähnen.

2. Saiteninstrumente; sie sind entweder

a) Reissinstrumente, bei welchen die Saiten mit den Fingern gerissen oder gezupft werden, hieher gehört

1. die Harfe, es gab auch Doppelharfen.
2. das Psalterium, ein sehr altes Instrument, im 9. Jahrhundert noch im Gebrauch. Sie hatte die Form eines Dreieckes, war mit 7 Saiten bespannt und wurde mit den Fingern gespielt.
3. Die Laute. *Liuth.* Das Hauptinstrument des Mittelalters, sie galt als Solo-, Begleitungs- und Chorinstrument und hatte in allen Verhältnissen Dienste zu leisten. Schon 1523 erschien zu Wien „Schöne künstliche Unterweisung den rechten Grund zu lernen auf Lauten und Geigen“, von Hans Judenkönig. Sie hatte wie die Orgel eine, wie man sagt v. *Paul Hofheimer* erfundene Tabulatur. Es gab eine 2fache Art der Tabulatur; eine deutsche, welche die Griffe auf den 6 Saiten mit Buchstaben und Ziffern notirte; und eine italienische, welche dieselben bloss mit Ziffern bezeichnete. Bei der *Canzonette* von *Palestrina*, Musikb. Nr. 53, findet man ein Muster der letzteren, Musikb. Nr. 67 ein Muster der „alten“ deutschen Lautentabulatur mit deren Uebersetzung, nämlich einer *Gagliarda* mit dem Namen „*La Gamba*“ aus: *Tabulatura continens insignes et selectissimas quasque cantiones quatuor quinque et sex vocum, testudini aptatas, ut sunt: Praeambula: Phantasiae; Cantiones: Germanicae, Italicae, Gallicae et Latinae: Paramesi: Gagliardae et Choreae. In lucem edita per Matthaeum Waisselium Bratsteinensem Borussum. Francofordiae ad Viadrum in officina Joh. Eichorn*, anno 1573. Es gab Lauten in verschiedenen Grössen von der klein Oktav- bis zur grossen Oktav-Bass-Laute, zu welcher letzteren auch die Theorbe gehörte, welche man gewöhnlich zum Generalbassspielen gebrauchte. Es gab Theorben von 6 Fuss Länge.

Die Lauten hatten einen unten birnförmig gewölbten, oben flachen Körper, von dem ein oben mit einem Wirbelkasten versehener Hals aus-

ging, auf dem die Bünde von Darmsaiten angebracht waren. Anfangs war die Laute nur mit 4 Saiten bespannt. Diese Besaitung wurde jedoch später bis auf 14 ausgedehnt. Eine besondere Schwierigkeit machte das Stimmen derselben. Mattheson macht sich darüber lustig und sagt: „Wenn ein Lautenist 80 Jahre alt wird, so hat er gewiss 60 Jahre gestimmt. Das Aergste ist, dass unter 100 kaum 2 *capable* sind, recht reine zu stimmen." Mit der Laute ist

4. die Cither verwandt, mit dem Unterschiede, dass diese einen unten und oben flachen Körper hat. Eine andere Art der Saiteninstrumente sind.

b) die Streichinstrumente, deren Saiten durch einen mit Haaren bezogenen Bogen gestrichen werden, um sie zum Ansprechen zu bringen. Sie wurden bald zu hoher Vollkommenheit gebracht. Das älteste Streichinstrument ist wohl das Trumbscheit, eine etwa 7 Fuss lange 3seitige Lade, auf welcher eine einzige Saite gezogen war, die auf einem schuhförmigen Stege ruhte und einen schnarrenden trompettenförmigen Ton hervorbrachte. Ausserdem gab es Geigen verschiedener Grösse und Besaitung von 4 bis 14 Saiten. Vorzüglich unterschied man *Violen da gamba*, (Beingeigen) und *Viole da braccia*, (Armgeigen). Zu den ersteren gehörten die Bass-, zu den letzteren die Alt- und Diskantinstrumente. Als sich die Geigenbaukunst und die Anwendung derselben vervollkommnete, schwanden die Arten immer mehr, bis unsere noch jetzt gebräuchlichen blieben.

Schon Anfangs des 17. Jahrh. hatte sich die Geigenbaukunst auf den höchsten Gipfel geschwungen, da lebten die Meister *Antonio Amati* geb. 1550 † 1638 zu *Cremona*. *Nicolo Amati* geb. 1596 † 1684. *Andrea Guarneri;* er arbeitete von 1650—1695, ein Schüler *Amatis.* Sein Sohn *Joseph* v. 1690—1730 übertraf seinen Vater an Güte seiner Instrumente, *Petrus Guarneri,* der 2. Sohn des Andreas v. 1690—1725, er übersiedelte später nach Mantua. Alle jedoch überflügelte *Joseph Anton Guarneri,* ein Neffe des Andreas, welcher gewöhnlich *Giuseppe Guaneri del Jesu* genannt wird, weil die Violinen von seiner Hand das Zeichen IHS tragen. Er blühte von 1725 bis 1745. Das Höchste unter den italienischen Geigenmachern leistete *Anton Stradivarius*, sowohl was die Qualität als auch die Quantität seiner Instrumente betrifft, die er in dem Zeitraum v. 1667 bis 1736 fertigte; aber erst von 1725 an haben seine Geigen die höchste Vollendung, noch im 92 Jahre vollendete er eine Violine. An diesen Meister schliesst sich ehrenvoll *Jakob Steiner* oder *Stainer* von Absam in Tyrol an, welcher v. 1664—1672 arbeitete. Seine Instrumente haben eine hohe Vollendung, besonders jene, welche er für fürstliche Personen arbeitete, die von grosser Seltenheit sind und um enorme Preise bezahlt werden. Am Ende seines Lebens

zog er sich in ein Benediktiner-Kloster zurück. Durch Vermittlung seines Priors verschaffte er sich ausgezeichnetes Holz, und verfertigte daraus mit grösster Sorgfalt und Vereinigung aller Züge der Vollendung 16 Geigen von denen er je eine an die 12 Churfürsten schickte. Eine derselben wurde im Jahre 1771 in Deutschland vom Herzog von Orleans um 3500 fl. gekauft.

Die dritte Art der Saiteninstrumente sind

c) die Tasteninstrumente, bei welchen die Saiten durch Vorrichtungen angespielt werden, welche mit den Tasten in Verbindung stehen, die man mit den Fingern niederdrückt. Im 17. Jahrh. waren gebräuchlich

1. das *Clavichord.* An der Verlängerung der Tasten waren nämlich Metallstifte angebracht, welche, wenn sie die Saite berührten, einen bestimmten Theil abgrenzten, der sodann den Ton gab. Diese Art *Clavichorde* gibt es noch, unter dem Namen Claviere, genauer Tangentenclaviere, sie wurden von den Hammerclavieren, später Fortepianos verdrängt und ihres schwachen Tones wegen missachtet, allein mit Unrecht. Sie sind wegen ihres fortschwebenden Tones und der Herrschaft, die man über denselben ausüben kann, mehr als ein Hammerclavier zur Hervorbringung des feinsten Ausdruckes geeignet.
2. Das *Spinett.* Es unterscheidet sich vom *Clavichord* dadurch, dass die Saiten nicht durch Tangenten geschlagen, sondern durch Stückchen Rabenfedern gerissen wurden, wodurch sie einen citherartigen Ton gaben. Ihre Gestalt war ein spitzes Dreieck; hatte das Instrument viereckige Form so nannte man es *Clavicymbel, (Cembalo).* Eine ausführliche Geschichte über Clavierinstrumente vom Ursprunge bis zu den modernsten Formen dieses Instrumentes schrieb *Dr. Oscar Paul.* Leipzig, bei *Payne,* 1868.

Es dürfte nicht uninteressant sein, den Fingersatz der alten Meister zu kennen. Ich setze daher 2 Beispiele derselben hieher.

Ammerbach gibt denselben in seinem Werke „Orgel oder Instruments-Tabulatur. Ein nützlich Büchlein in welchem nothwendige Erklärung der Orgel oder Instrument-Tabulatur, samst der *application,* auch fröhliche deutsche Stücklein und Motetten etc. Leipzik 1571“ so an:

	f	g	a	b	$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\bar{g}$	$\bar{a}$	$\bar{b}$	$\bar{a}$	$\bar{g}$	$\bar{f}$	$\bar{e}$	$\bar{d}$	$\bar{c}$
Rechte Hand	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	3	2	1	2	1	2	1
Linke Hand	3	2	1	0	3	2	1	0	3	2	1	2	1	2	1	2	3

wo 0 den Daumen 1 den Zeigfinger u. s. w. bedeutet.

Um fast 200 Jahre später schreibt ihn Mattheson in seiner kleinen Generalbassschule 1735 auf folgende Weise vor:

Linke Hand	*C*	*D*	*E*	*F*	*G*	*A*	*H*	*c*	*d*	*e* —	*c*	*h*	*a*	*g*	*f*	*e*	*d*	*c*	*H*	*A*	*G*	*F*
	3	2	1	2	1	2	1	2	1	2	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3
Rechte H.	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*	*c*	*h*	*a*	*g*	*f*	*e*	*d*	*c*	*h*	*a*	*g*	
	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	5	4	3	2	3	2	3	2	3	2	3	

wo 1 den Daumen, 2 den Zeigfinger u. s. w. bezeichnet.

Als ein Zwischending zwischen Tasten- und Reiss-Instrument könnte man das Hackbrett, *Cimbal*, auch deutsches Psalterium, aus dem es offenbar entstanden ist, betrachten. Es war anfangs, wie das Psalterium, dreieckig, die obere Spitze wurde aber immer mehr abgeplattet, so dass es die Form eines Trapezes erhielt. Es war mit Metallsaiten bezogen, und wurde mit leichten Holzhämmerchen geschlagen. Sein Ton ist äusserst scharf und fand desswegen hauptsächlich beim Tanze Verwendung. In Thüringen und in der Oberpfalz war es früher noch vor 30 Jahren eingebürgert, wird aber auch da immer seltener. *Ottomarus Luscinius* nennt es in seiner *Musurgia* 1536 schon *Instrumentum ignobile propter ingentem strepitum vocum.*

3. Schlaginstrumente. Hieher gehören 1. die Cimbeln, 2. die Pauken, 3. Trommeln, 4. Triangeln, 5. Becken, 6. das Glockenspiel.

Von diesen kamen in Conzerten und später in den Kirchen in Anwendung die Pauken und Triangel. Die Pauken sind neben den Cymbeln schon in den ältesten Zeiten bekannt. Im christlichen Zeitalter werden sie erwähnt von *Aymericus de Peyrato*, im Leben Karl des Grossen, ferner in der Beschreibung der Weihnachtsfeier am *Constantinopolitanischen* Hofe von *Georgius Codinus*, endlich in einer Schilderung der Krönung des Papstes Bonifazius VIII. im Jahre 1295.

Die übrigen Instrumente dieser Art gehören der Militärmusik an.

2. Die Instrumentalmusik.

Nachdem wir nun so viel als nothwendig die Instrumente besprochen haben, gehen wir zur Geschichte der Instrumentalmusik selbst über.

Wie noch heute, wurde auch in frühesten Zeiten seit Jubal gesungen und gepfiffen. Wir beschränken uns aber in Darlegung der Entwicklung der Instrumentalmusik auf die christliche Zeit und die durch dieselbe civilisirten Völker; auch genügt es hier Manches nur anzudeuten, da in den folgenden Abschnitten, besonders in der Abhandlung von der Kirchenmusik hievon noch ausführlicher wird zu sprechen sein.

Die Instrumentalmusik wurde schon sehr früh von den Spielleuten geübt und an den Höfen der Fürsten gepflegt. Man bediente sich ihrer bei festlichen Gelegenheiten, beim Tanze, im Kriege und auch in der Kirche.

Die „fahrenden Leute“, Spielleute, befassten sich anfangs nicht bloss mit der Musik, sondern trieben allerlei Kurzweil und Possen und führten ein

lockeres Leben, wesshalb sie verachtet und für ehrlos gehalten wurden. Aus ihnen gingen dann später die zünftigen Musiker hervor. Mit den ebengegenannten fahrenden Musikanten sind nicht zu verwechseln die *Troubadours* und die Minnesänger.

Das von diesen gewöhnlich gebrauchte Instrument war die Laute, wohl auch die Geige — früher Fidel genannt, woher der Name *Fidelaere*, Fidler stammt, von welchen schon im Nibelungenlied die Rede ist. Die verächtliche Nebenbedeutung erhielt das Wort erst später wie z. B. das Wort „Pfaff".

Vorzüglich wurde die Instrumentalmusik gepflegt an den Höfen der Grossen. Nicht nur, dass gebildete Sänger und Spieler gastliche Aufnahme fanden, sie wurden oft in grosser Anzahl an Höfen kunstsinniger Fürsten unterhalten. So wird im Leben des heil. *Ansbertus* im 6. Jahrh. erzählt: „Als er an den Hof des Königs *Clotar* kam und in Gegenwart des Königs die verschiedenen Instrumente in Saiten und Pfeifen erklingen hörte, sprach er zu sich selbst: „Wie schön muss doch erst die himmlische Musik sein." Der Dichter *Aliprando* von Mantua sagt uns, dass sich an dem Hofe des Fürsten *Gonzaga* 400 Instrumentisten befanden. Auch Karl der Grosse pflegte nicht bloss den gregorianischen Kirchengesang, sondern auch die Instrumentalmusik, und hatte viele Sänger an seinem Hofe. Im 10. Jahrh. war in St. Gallen der Mönch *Tutilo* nicht nur selbst ein trefflicher Spieler des *Psalteriums*, mit dem er seine Melodieen begleitete und auf allen andern Instrumenten, sondern er unterrichtete darin auch die Söhne der Adeligen. „*Musicus sicut et socii ejus, sed in omnium genere fidium et fistularum prae omnibus; nam et filios nobilium in loco ab Abbate destinato fidibus edocuit*, schreibt *Ekkehardus;* überhaupt wurde in St. Gallen auch die Instrumentalmusik fleissig gepflegt, da zu deren Anwendung den Mönchen die öfteren Besuche fürstlicher Personen Gelegenheit boten.

Boccaccio erzählt in der 7. Novelle des 10. Tages, dass zur Zeit des Königs *Petrus* von Arragonien (1267) ein gewisser *Minuccius d'Arezzo* bei einem Mahle zum Erstaunen Aller gesungen und auf der Viole gespielt habe.

Nicht weniger wurde die Musik auch an dem päpstlichen Hofe hochgehalten. In einer poetischen Beschreibung der Krönungsfeier des Papstes Bonifazius VIII. im 13. Jahrh. wird einer grossartigen Musikproduktion erwähnt, wobei *Bicornes tubae, litui, cymbala, tympana, cornubia* und *Buccina* ertönten. Ja selbst die Consistorien der Päpste wurden unter dem Klange der Instrumentalmusik gefeiert, ein Missbrauch den erst *Pius V.* abstellte.

Im 14. Jahrh. begegnen wir einem Zeugnisse aus dem Munde des *Cosimo Bartoli*, welches uns schliessen lässt, dass die Instrumentalmusik jener Zeit schon sehr geübte Meister aufzuweisen hatte. Er erzählt, dass ein gewisser

Giulio da Montana sich rühmte, durch sein Spiel auf einem *Arpichordo* jede noch so beschäftigte Person zu sich zu ziehen. Der Versuch wurde gemacht in dem Vorzimmer des Papstes *Clemens VII.*, während einige Prälaten in einem andern Gelasse mit einer wichtigen und dringenden Arbeit beschäftiget waren; und wirklich fanden sich diese nach einigen Augenblicken getrieben, den Tönen nachzugehen.

Herr Staatsbibliothek-Assistent F. Keinz in München theilte in der Sitzung der philos.-philol. Classe v. 6. Nov. 1869 ein Bruchstück einer gereimten biblischen Geschichte aus dem 14. Jahrh. mit, welches unter der Ueberschrift „Wie Jesus in den Himmel empfangen wart" ein ausserordentlich reich besetztes Orchester vorführt:

Weicha welich ein dringen
Da der himel wirt vert
Mit reichem here wol behert
Da en waz nicht sweigen
Singen herpfen geigen
Horn bvsavnen brvmmen
Paide zinbel vnde trvmben
Cythara vnd auch zitolen
Psalterium welsche violen
Daz thobus mit der Lauten
Paide tambuten (sic) vnd die paucken
Vlaches ror vnd die schalmein
Mit reithel wal stammenein
Rotten vnd metzcanone
Was vil in svessem done
Auch chlungen da di schellen
Di engel mit hellen
Der vreude ludem waz sogroz
Daz er in dem himel doz
Etleich engel vragten mere
Wer der gewaltic were etc.

Ihre Hauptverwendung fanden die Instrumente in der Begleitung der Gesänge, in der Oper und in der Kirche, worüber in den betreffenden Abschnitten ausführlicher gehandelt werden muss.

Diese Begleitung bestand anfänglich in nichts Anderem, als dass man die Instrumente mit den Singstimmen gehen liess, d. h. die Stimmen durch die Instrumente verdoppelte oder denselben Zwischenspiele, *Ritornelle*, vortragen liess, öfters wurden sogar einzelne Stimmen durch Instrumente ersetzt.

In der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts machten einige Spieler den Versuch, auch bei der Begleitung mit Instrumenten sich des *Contrapunctes alla mente* zu bedienen, wie das früher die Sänger dem *Cantus firmus* gegenüber gethan hatten. Dieses konnte bei den Fortschritten, welche die Harmonik und der *Contrapunkt* bis zu dieser Zeit gemacht hatten wohl möglich gewesen und besser gelungen sein, als zur Zeit des *Discantus*, allein es versteht sich von selbst, dass ein Instrumentist, welcher so aus dem Stegreife mit den Singstimmen contrapunktisch spielen wollte, nicht bloss ein gewandter Contrapunktist sein, sondern auch guten Geschmack besitzen musste, um entsprechende Figuren zu gebrauchen. Zu diesem Zwecke war es nothwendig, die gehaltenen Noten des Gesanges in mehrere von kürzerer Dauer aufzulösen und daraus verzierende Figuren zu bilden; das nannte man *diminuiren* und *coloriren*, was durch die Organisten schon lange vorher in Anwendung gebracht worden war, und besonders bei den Falso-Bordonen für unerlässlich galt, wie man aus den Tabulaturen noch ersieht.

Das *Extemporisiren* der Jnstrumentalbegleitung artete jedoch am Ende so aus, dass zwischen den Sängern und den Instrumentisten die gräulichste Dissonanz entstand und diesem Unwesen nur dadurch Abhilfe wurde, dass die Componisten die Stimmen für die Instrumentisten vollständig schrieben.

Dagegen führte dieser Versuch doch den Vortheil mit sich, dass nach und nach daraus ein eigentlicher Instrumentalstyl sich entwickelte, den man bisher nicht kannte.

Schon im Anfange des 16. Jahrh. wurden Compositionen für Gesangstimmen auch bloss mit Instrumenten gespielt, weil man für diese eigene noch nicht besass. Allein diese mussten eigens ausgesucht werden, dass sie zu diesem Zwecke sich eigneten. Dieser Umstand, und das Verlangen die Sänger im Vortrag auch durch Instrumente unterstützen und ihre Wirkung verstärken zu können, veranlasste die Tonsetzer, ihre Werke so einzurichten, dass sie auch für Instrumente brauchbar waren, was sehr häufig auf dem Titel solcher Werke mit der Formel bezeichnet wurde: „*Viva voce ac omnis generis instrumentis cantatu accommodatissimae*“.

Es wurden aber auch schon sehr frühe Werke bloss für Instrumente geschrieben, besonders für die Laute. Das erste derartige bekannte Werk ist eine Sammlung von Tänzen für die Laute, gedruckt 1529 bei *Pierre Attaignant* in *Paris*. Im Jahre 1547 erschienen bei *Ant. Gardani* in *Venedig* von *Jaques Buus: Ricercari a 4 voci da cantare et sonare d'Organo et altri stromenti.* Drei Jahre später *Il libro primo de Violetta a quattro voci* v. *Barges*, also eigentlich das erste Streichquartett, 1564 folgte ein ähnliches von *Gierolamo Frescobaldi VI. Fughe a 4 voci 2 Viol. Violetta e Basso*, ferner: *Cabezone libro de musica para Tecla, Harpa et*

Viguela, Madrid 1578 u. s. m. Aber alle diese Werke sind ganz im Styl des bisherigen Contrapunktes geschrieben. Als Probe gebe ich Musikb. Nr. 68 eine Canzone v. Greg. Allegri für Violine, *Liuto, Cornetto, Tiorba* und *Organo,* eine grosse Seltenheit aus der *Proskeschen* Bibliothek zu Regensburg.

Erst mit *Alessandro Scarlatti,* der zu seinen Opern auch *Ouverturen* schrieb, beginnt sich ein eigentlicher Instrumentalsatz geltend zu machen und allmählig die symphonistische Form sich zu entwickeln. Die Arten der Instrumente vermindern sich, dagegen kömmt die Wirksamkeit der bleibenden zur Erkenntniss und Anwendung, gewiss nur zum Vortheil der Kunst. Man darf nur die Zusammenstellung eines Lautenchores betrachten, wie sie *Praetorius* in seinem *Syntagma musicum* gibt, um zu dieser Ueberzeugung zu gelangen, dieser sagt: Einen sogenannten Lautenchor ordnet man: „*Clavicymbel* oder *Spinetten, Instrumenta pennata, Theorben, Lauten, Bandoren, Orpheoreon, Cithern,* eine grosse *Bass-Lyra* oder was und so viel man von solchen und dergleichen *Fundamental-Instrumenten* zu wege bringen kann, zusammen: Dabey denn eine *Bass-Geig* sich wegen des Fundaments nicht übel schickt. Welcher Chor wegen anrührung der vielen Sayten gar ein schönen effectum machet, und herrlichen lieblichen *Resonanz* von sich gibt. In Mitte des 18. Jahrh. wird das Klarinett erfunden und das Solospiel macht entschiedene Fortschritte.

Bach, Joh. Sebastian hat der Kunst in Anwendung der Instrumente keine neue Formen zugefügt, aber er hat das Ueberlieferte so vervollkommnet, dass weitere Fortschritte darüber hinaus nicht zu erzielen sind.

Händl dagegen sieht in den Instrumenten etwas mehr. Sie sind ihm Mittel, das Tonbild zu vervollständigen. Er lässt dieselben aber nur da wirken, wo sie unumgänglich nothwendig sind, und das geschieht mit weiser Umsicht auf die Einheit des Ganzen und mit grosser Sparsamkeit. Es war also zum Mindesten ein Missgriff, dass Mozart Händl'sche Werke glanzvoller instrumentirte.

Endlich überkam das grosse Triumvirat, *Haydn, Mozart* u. *Beethoven* Bachs und Händls Nachlass und führten — unter ihnen besonders *Beethoven* — die Instrumentalmusik auch formell auf die bis jetzt nicht mehr erreichte, wohl auch nicht mehr überschreitbare Höhe der Vollendung.

II. Die Opernmusik.

1. Anfänge.

Im Eingange wurde schon gesagt, dass man die Komödien der alten Griechen wieder zur Aufführung bringen wollte. Zu diesem Zwecke hatte sich ein Verein von Gelehrten und Künstlern im Hause des *Giovanni Bardi,*

Conte di Vernio in Florenz gebildet und später, als *Bardi* 1592 in der Eigenschaftt eines Kammer-Kapellmeisters an den Hof des Papstes *Clemens VIII.* gerufen wurde, setzten sich diese Versammlungen im Hause des *Jacob Corsi* fort. Zu diesem Vereine gehörten auch *Vincentio Gallilaei*, der Vater des grossen Mathematikers, *Pietro Strozzi, Girolamo Mei, Ottavio Rinuccini, Giulio Caccini* und *Jacopo Peri.*

Galilaei, ein guter Lautenist, versuchte es zu Fragmenten berühmter Dichter Melodien zu erfinden, welche er dann unter Begleitung der Laute vortrug: Das war der erste Versuch in der Melodie. Der Beifall, den er fand, ermuthigte bald andere ähnliches zu versuchen. Den an eine solche Musik zu stellenden Anforderungen entsprach am Meisten *Angelo Polizano*, geb. 1554. Das was wir von ihm noch besitzen, zeigt geist- und seelenvolle Monodie und kann noch heute als mustergiltig betrachtet werden. Die Musiker von Fach aber setzten sich vornehm über seine Erfindung weg; da man aber mit allem Eifer nach Erreichung des vorgesteckten Zieles strebte, so wurde auch bald Verschiedenes mehr oder weniger Entsprechendes zu Tage gefördert.

Mit vollständig in Musik gesetzten Schauspielen trat zuerst *Emilio del Cavaliere* hervor und zwar schon 1590 wurden von ihm „*Il Satiro*“ und „*La disperatione di Fileno*“, und einige Jahre später: *Il Giuocco della cieca* aufgeführt. Seine Compositionen trugen noch das Gepräge des Madrigalenstiles. Als eigentlicher Erfinder des neuen Musikstyles ist nach Winterfeld, *Jacob Peri* anzusehen. Im Jahre 1594 wurde im Hause des *Jacob Corsi* das von ihm in Musik gesetzte Schauspiel „*Daphne*“ oder wie es früher hiess: „Der Kampf Apollos mit dem Drachen“ unter vielem Beifall aufgeführt.

Durch denselben ermuthigt, wagte er sich an ein grösseres Werk, „*Eurydice*“, welches auch bei der Vermählungsfeier der Maria Medizis mit Heinrich IV. von Frankreich zur Aufführung gelangte und noch grösseren Beifall fand als Daphne.

Giulio Caccini hatte mit Einwilligung *Peris* einige von ihm gesetzte Gesänge eingelegt, und hatte sich überdiess bei dem nämlichen Feste mit einem Singspiele *Il rapimento di Cefalo* betheiligt.

Bisher hatte man die Oberstimme eines *Madrigals* gesungen und die übrigen Stimmen als Begleitung mit einer Citharone, Theorbe oder einem andern Saiteninstrumente gespielt. Welche Verzierungen man dabei anbrachte, zeigt ein aus Kiesewetters „Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges etc.“ Leipzig 1841 genommenes Beispiel Nr. 69a, welches aufgezeichnet ist, wie die berühmte Sängerin *Vittoria Archilei* es 1539 vortrug.

Giulio Caccini bezeichnet sich in der Vorrede zu seinen „*Le nuove musiche*“ gedruckt zu Florenz 1601 als den ersten der selbstständige Ge-

sange *d'una voce sola sopra un semplice strumento* erfunden habe. In dieser Vorrede theilt er auch die Regeln eines guten Gesanges mit und erscheint dieselbe somit als die erste Gesangschule, welche nicht unbedeutende Forderung an die Kehlenfertigkeit des Sängers macht. Er theilt in diesem Werke aber auch seine neuen Arien mit allen Singmaniren und Verzierungen der Welt mit, wie ein Beispiel aus demselben, ebenfalls aus Kiesewetter entnommen, Musikb. Nr. 69 zeigt.

Da diese Coloraturen ohne Zweifel auch auf den Kirchengesang übertragen wurden, so ist es kein Wunder, dass so häufige Klagen über die Kehlenfertigkeit der Sänger laut wurden.

Auch *Viadana* scheint in der Vorrede zu seinen „*Concerti*“ darauf hinzudeuten, da er sagt, seine Gesänge müssten zwar „*gentilmente con discrezione e leggiadria*“ vorgetragen werden, der Sänger möge sich aber hüten, etwas hinzuzusetzen, was nicht geschrieben ist.

Um eine Vorstellung von einer Oper damaliger Zeit zu geben, theile ich hier die Schilderung der *Eurydice* mit, wie sie Rochlitz in seiner „Sammlung vorzüglicher Gesangstücke“ p. 8 T. 2 gibt: „Man hat sich, sagt er, die Soloparthien, aber gewissermassen selbst die Chöre nnd mithin das Ganze als fast bloss in musikalischer Deklamation gehalten zu denken. Selbst die ariosen Stellen treten wenig aus dieser Gesangsform heraus, und die Chöre nähern sich ihr, so weit Chorgesang, für diese Form noch ziemlich ungelenk gehandhabt, es hat zulassen wollen. Da die Instrumentalbegleitung damals überhaupt noch so einfach, und in dem Masse blosse Unterstützung des Gesanges war, dass die Meister in ihren Partituren sie meistens gar nicht aufzeichneten, sondern höchstens die Instrumente benannten, welche da oder dort vorzugsweise angewendet werden sollten, und hernach die gesammte Instrumentation bloss in Stimmen ausschrieben: so enthält die Partitur nichts von ihr, als einen und zwar spärlich bezifferten Bass; ja, bei den Chören fehlt auch dieser, als aus der Singstimme des Basses sich von selbst verstehend. Die Modulation durch das ganze Werk ist bis zum Uebermasse einfach. Es herrscht in ihm durchgängig die Tonart *G moll;* nur hin und wieder, wie im Vorübergehen, zeigen sich noch *G dur*, *C moll* und *D moll.* Wenn die Vorstellung dieser *Eurydice* auf der Bühne nicht durch Wechsel der Dekorationen, durch eingeschobene Tänze und anderes Schaugepränge — worauf jedoch nirgends hingedeutet wird und wodurch das offenbar absichtlich so eng verbundene und gleichmässig fortlaufende Ganze hätte müssen zerrissen werden — wenn dadurch die Vorstellung nicht aufgehalten worden ist, so kann sie kaum über eine halbe Stunde gedauert haben. Es findet keine Abtheilung nach Akten und Scenen statt; überall schliesst das Eine sich an das Andere an. Das Einzige, was man über die theatralische An-

ordnung nebenbei angemerkt findet, ist die Bezeichnung der Stellen, wo eine Verwandlung des Schauplatzes durch eine andere Dekoration stattfinden, nirgends aber. was diese Dekoration vorstellen soll, — immer bloss: *Si tramuta la scena — Si rivolge la scena* — und dergl. Damals wo solide Kenntnisse, auch wissenschaftliche und künstlerische Ausbildung überhaupt, nicht bloss musikalische, in Angelegenheiten der Tonkunst das Ruder führten, konnten leichte Andeutungen für jene und auch manche andere Dinge, die Art der Ausführung betreffend, als genügend vorausgesetzt werden. Es ist der Oper ein angemessen einleitender Prolog in sieben Strophen vorangestellt. Auch dieser wird gesungen; und zwar von einer Sopran-Stimme, und wieder in *G*, jedoch in *G dur*. Es wird also die Consequenz bis auf den Prolog ausgedehnt und namentlich angenommen: alle hier sich zeigenden Personen sind ideelle, und besitzen keine andere Sprechart als die gleichfalls ideelle des Gesanges."

Peri selbst sagt über die Begleitung seiner *Eurydice*: „Sie wurde hinter der Scene begleitet von Herren, ebenso ausgezeichnet durch den Adel ihrer Geburt, als ihre Kenntnisse der Tonkunst. Herr *Jacob Corsi* spielte ein *Clavicembalo*, Herr *Don Garzia Montalvo* die *chittarone* (eine grosse 6½ Fuss hohe Cither) Herr *Giambattista Jacomelli*, der, ausgezeichnet in jedem Theile der Tonkunst, seinen Familiennamen gewissermassen mit dem der Geige vertauscht hat, die er bewunderungswürdig spielt, eine grosse Lyra, Herr *Johann Lapi* eine grosse Laute."

Als Muster findet sich in der Musikbeilage Nr. 70 die Einleitung und 3 Szenen einer Oper von einem unbekannten Meister dieser Periode, mit dem Titel: *Il Martiro di Bonifatio*. Mit Ausnahme der Einleitung und der Ritornellen ist sie bloss mit Orgelbegleitung versehen.

Das Ausgezeichnetste für diese Zeit leistete in diesem Style *Claudio Monteverde* geb. 1568 gest. 1643. Im Jahre 1606 brachte er seine *Arianna* und 1607 seinen *Orpheus* zur Aufführung. Seine Werke zeichnen sich schon durch mehr Leichtigkeit in Handhabung der Kunstmittel, durch naturgemässeren Aussdruck der Gefühle, durch ariosere Führung der Stimmen bei Sologesängen und passendere Anwendung der Instrumente aus. In der Oper: *Combattimento di Tancredi et Clorinda* sucht er das Bild des wogenden Kampfes und das Stampfen der Rosse in Musik zu geben, und es ist ihm nicht schlecht gelungen; er wendete dabei auch das *Tremulo* in den Violinfiguren an, wogegen sich anfangs die Spieler sträubten.

2. Blüthezeit.

Jetzt war die Bahn gebrochen und es folgte nun Oper auf Oper, welche sich alles Beifalles erfreuten und die wenigen Stimmen, die sich dieser Neuerung in der Musik mit Heftigkeit widersetzten, allmählig verstummen machten.

Die Opern mehrten sich so, dass in Venedig allein bis zum Jahre 1730 bei 400 aufgeführt wurden.

Die Glanzperiode der italienischen Oper beginnt mit *Alexandro Scarlatti*, welcher deren mehr als 100 componirte, und der Erste war, welcher zu denselben *Ouverturen* schrieb. Aber auch für die Kirche war er nicht minder thätig.

Von Italien verbreitete sich die Oper bald auch auf die übrigen Länder. In Deutschland führten sie *Martin Opitz* und *Heinrich Schütz* durch Uebersetzung und Umarbeitung der *Daphne* von *Peri* ein, und sie machte schnell bedeutende Fortschritte. Im Jahre 1723 schon wurde *Costanza et Fortezza* vom kaiserl. Kapellmeister *Johann Fux* mit ungeheurem Applause gegeben. Dagegen wirkte *Carl Heinrich Graun* bis zu seinem Tode 1759 entschieden fördernd auf die Oper in Berlin.

Ohngeachtet der gediegenen Werke deutscher Meister, gewann doch die ausgeartete italenische Oper die Oberhand. Sie sollte in *Cristoph Gluck* einen Reformator finden. Er war geboren 1714 am 2. Jänner zu Weidenwang, einem Dorfe bei Neumarkt und würde 1754 Kapellmeister am Hofburgtheater zu Wien. Er schloss sich Anfangs auch dem italienischen Styl an. Erst in seinem 53 Lebensalter trat er gegen den italienischen Opernstyl und als Reformator der deutschen Oper auf mit der *Alceste*, der bald andere in diesem Sinne folgten. Allein er fand neben grosser Bewunderung im Auslande, auch viele Gegner, und stand am Ende mit seiner Reform allein, ohne Nachfolger, ohne Schüler.

Die italienische Oper und später die französische hatte sich fast ganz der Bühne bemächtigt und selbst die ausgezeichneten Leistungen deutscher Meister, eines Mozart, Winter, Weber, Marschner, u. s. w. konnten den verdorbenen Geschmack nicht ganz umstimmen.

In neuester Zeit trat *Richard Wagner* als Reformator der Oper auf. Seine theoretischen Grundsätze verdienen alle Anerkennung. Er beabsichtigt nichts Geringeres, als gleichtheilige Berechtigung und Verwendung aller zur Oper mitwirkenden Künste, der Dichtkunst, der Musik und Plastik. Die Musik betrachtet er als die Trägerin des Wortes und ist entschiedener Gegner des Nummerwesens. Er strebt nach einheitlicher Darstellung des Ganzen und nähert sich wieder dem grossen Rhythmus der Alten, darum wirft man ihm Mangel an Melodie vor oder spottet über seine „unendliche“ Melodie. *Wagner* hat seine Idee in der Praxis noch nicht erreicht, was er gewiss selbst am klarsten erkennt, wie man aus seinen Werken deutlich sieht, da er in jedem folgenden neue Versuche macht, seine Idee zu verwirklichen.

Ein Blick auf die Kunstgeschichte wird uns die richtige Bahn in Beurtheilung der Bestrebungen dieses ausgezeichneten Mannes weisen, da sie

uns belehrt, wie langsam sich ein Umschwung von so weitgreifender Art in Geistes-Produkten vollzieht, und wie heftige Widersprüche gegen die Träger desselben von Seiten der Anhänger der alten Schule sich jederzeit erhoben.

III. Das Oratorium, die Cantate und das geistliche Lied.

Wie die Oper, so fusst auch das Oratorium auf dem Streben nach Monodie; in ihren Anfängen fliessen auch beide noch zusammen. Aber wie jene sich dem weltlichen Texte und dem sinnlichen Dienste sich zuwendete, und das Objekt auch scenisch durch Personen darstellen liess, so wählte dieses grösstentheils geistliche oder erbauliche Gegenstände als Objekt zur Darstellung durch die Musik allein. Diese Musik sollte ein Mittel sein zwichen der weltlichen und kirchlichen. Ausser den liturgischen Texten ist in der katholischen Kirche für Musik kein, oder selten Raum; daher konnte diese Musikart nur für die Erbauung ausser der Kirche, für den Konzertsaal oder für das Haus besimmt sein.

Die katholische Kirche schliesst zwar das dramatische Element von ihrem Gottesdienste nicht aus, allein sie lässt dasselbe gleichsam nur idealisirt zu. Wie die kirchliche Baukunst in der Gothik die Natur idealisirt in Säulenwäldern, Blumen und Fachwerk, so ist auch die dramatische Kunst in der Kirche idealisirt. Die Ceremonien bei der heil. Messe sind offenbar dramatischer Art. Aber sie sind weit entfernt Passionsspiel zu sein. Die Art, den Passion zu singen, die Enthüllung und Adoration des Kreuzes unter Absingung der Improperien, die Prozession am Palmtag, alle diese Ceremonien tragen unverkennbar den Stempel des Dramas. Ja die Kirche hat in ihrem uranfänglichen pag. 49 besprochenen Auferstehungs-Ritus nahe an die mimisch dramatische Darstellung gegriffen; allein sobald nur ein Schritt über diese Grenze hinaus geschah, verpönnte sie lieber den ganzen Ritus, als dass sie einer Komödie den Zutritt ins Heiligthum gestattet hätte. Für alle Darstellungen also, welche ausserhalb der angeordneten Riten liegen, ist der Platz nicht in der Kirche, sondern ausser derselben.

Es ist schon in der Geschichte *Pierluigi Palestrinas* erwähnt worden, dass die geistlichen, musikalischen Unterhaltungen des heil. *Philippus Neri* als die Grundlage des Oratoriums anzusehen seien. Seine Absicht war, die Kunst der Musik für Erbauung ausser der Kirche fruchtbar zu machen und durch den geistigen Genuss seine Schüler vom Besuche des dort nur die Sinnlichkeit aufregenden weltlichen Schauspieles abzulenken. Doch reicht diese Idee noch weit über *Philipp* zurück. Schon im Jahre 1480 stellte *Francesco Beverini* den ausgelassenen Maskeraden und Tänzen, welche während des Carnevals gebräuchlich waren, ein geistliches Singspiel „*Paulus*“ entgegen. Was übrigens die Musik betrifft, stand es ganz auf dem Grunde

des noch in seiner Entwicklung sich befindenden Contrapunktes. Dagegen suchten die in dem Oratorium des heil. *Philippus* verwendeten Meister sich bei diesen Compositionen von den contrapunktischen Fesseln und dem Ernst kirchlicher Compositionen unabhängig zu bewegen, und hielten ihre Lieder mehr im madrigalen Styl.

Animuccia, welcher die Gesänge des Oratoriums zu leiten hatte, gab die für diesen Zweck verfassten Lieder heraus unter dem Titel: *Il primo libro di Madrigali a tre voci, con alcuni motetti e madrigali spirituali. Rome per il Dorico* 1565 und Il *secondo libro delle laudi ove si contengono motetti, salmi ed altri volgari et latini fatti per l'Oratorio di S. Girolamo, mentre quivi dimorava S. Filippo e l'Animuccia era il maestro di Capella. Roma* 1570 *pergli eredi del Blado.*

Der von dem Heiligen gegebene Anstoss wirkte fruchtbar fort. Im Jahre 1586 wurde von *Simon Verovio* bei *Alessandro Gardane* herausgegeben „*Diletto spirituale*“, welches 2 Lieder von *Pierluigi* enthält.

Nach des heil. *Philippus Neris* Tode wurde 1600 im Oratorium auch ein geistliches Schauspiel aufgeführt, *L'anima ed il corpo* von *Emilio Cavalieri.* Im Jahre 1608 erschienen: *Arie divote, le quali contengono in se la maniera di cantar con gratia, l'imitatione delle parole, et il modo di scrivere passagi et altri affetti. Roma* 1608 *app. Sim. Verovio,* von *Ottavio Durante* 20 fromme Gesänge für 1 und 2 Stimmen enthaltend. Nich unerwähnt dürfen hier die Versuche *Ludwig Viadanas* gelassen werden, dessen geistl. Concerte für 1—4 Stimmen mit Begleitung eines fortlaufenden Basses zu *Venedig* bei *Giacomo Vincentini* in den Jahren 1602 und 1603 erschienen. Sie heissen Concerte wegen der Imitationen in den einzelnen Stimmen, die sie dem kirchlichen Style noch sehr verwandt machen. Zur Herausgabe derselben hat den Autor laut der Vorrede der Mangel an Sängern Veranlassung gegeben. Wenn bis dahin ein Chorregent die nothwendige Anzahl von Sängern zur Aufführung einer mehrstimmigen Composition nicht hatte aufbringen können, so musste er die dadurch in der Harmonie entstehenden Lücken durch die Orgel ersetzen. Allein dessenohngeachtet blieb die Sache mangelhaft, da die Singstimmen keinen Zusammenhang mehr hatten und sehr oft durch unmotivirte Pausen unterbrochen wurden. *Viadana* wollte durch diese Concerte diesem Missstande abhelfen indem er die Stimmen schon ursprünglich so einrichtete, dass sie eine sangbare Melodie enthielten, die Harmonie aber erst durch die Orgel vervollständigt werden musste. Zu diesem Zwecke setzte er einen *Basso continuo* dazu. Es war nun Sache des Organisten diesen zu spielen. Man hat in Folge dessen fast allgemein *Viadana* für den Erfinder des Generalbasses angesehen; allein dieser Bequemlichkeit hatten sich die Organisten schon lange vor *Viadana*

bedient und dieser hatte über seinen *Basso continuo* gar keine Ziffern geschrieben. Nr. 71 der Musikbeilage gibt eine Probe aus dem genannten Werke *Viadanas* für Sopran und Alt.

Die Methode *Viadanas* fand bald Nachahmung. Im Jahre 1622 erschienen bei *Paul Ledertz* in Trier *Concentus ecclesiastici* 2, 3 *et* 4 *vocum cum Basso continuo von Joannes Domfridus, Scholae Nev-Rottenburgensis Rectore.*

Dagegen stellte sich *Gaspar Vincentius*, Domorganist zu Würzburg noch auf den Standpunkt der Vor-Viadanischen Organisten und gab 1625 bei *Johann Vollmar* in Würzburg zu dem ganzen *Magnum opus musicum v. Orlando di Lasso*, einen *Bassum continuum* heraus, in der Absicht, die er in der Vorrede angibt, die Werke dieses Meisters wieder in Aufnahme zu bringen, und sie auch jenen Chören zugänglich zu machen, welchen die nöthige Anzahl von Sängern nicht zu Gebote steht; wobei er sich auf das Vorbild *Viadanas* beruft, dessen Beweggrund, wie wir oben sahen, ein gerade zu entgegengesetzter war.

Die Neuheit der Erfindung *Viadanas* liegt in der Art der Composition, Melodieen und Arien zu setzen ohne auf Vollständigkeit der Harmonie in den Stimmen Rücksicht zu nehmen, diese aber dann durch die Orgel zu vervollständigen. Wenn auch der Versuch *Viadanas* für die Kirche ein sehr gelungener war, so ist seine Melodie doch noch weit von dem entfernt, was man gewöhnlich unter „Arie" versteht. Diese Melodien stehen noch ganz auf den Gesetzen des antiken Contrapunktes.

Etwas näher kam dieser Idee *Michael Praetorius*, der sehr viel für das geistliche Lied arbeitete.

Aus der Reihe dieser Lieder-Compositeure ist auch ein Deutscher *Joh. Hieronymus Kapsperger* zu nennen, dem *Athanasius Kircher* in seiner Musurgia grosses Lob spendet. Er lebte in Rom und fand an Papst Urban VIII. einen kräftigen Beschützer. Er setzte die Gedichte, welche Urban verfasst hatte, als er noch Kardinal *Maffei Barberini* war in Musik und veröffentlichte dieselben im Jahre 1624 unter dem Titel: *Poemata et carmina composita a Maffei Barberino S. R. E. Card. nunc autem Urbano VIII. P. O. M., musicis notis aptata a Joh. Hier. Kapsperger nobili Germano Vol. I Romae ap. Luc. Soldum* 1624 und *Vol. II Romae apud Masotti* 1633.

Ausser diesen Gedichten hat man von ihm 3 Bücher: *D'arie passeggiate a una e piu voci* von 1612 – 1630, dann *libro I di Motetti passeggiati a una voce, raccolto dal Sig. Francesco de Nobili Roma* 1612, endlich 2 oratorienartige Compositionen, *Pastori di Betelemme nella nascita di N. S. dialogo recitativo a piu voci, Roma* 1630 und *Apoteosi di S. Ignazio e*

di Francesco Xaverio, Rome 1622. Auf der *Copie*, welche sich in der königl. Hof- und Staatsbibliothek befindet, ist bemerkt: „*Quinquies data semper placuit.*“ Ich gebe daraus als Probe die Einleitung, ein Ritornell, ein Rezitativ, eine *Aria a due* und einen *Chor a* 4 *voci.* (Musikb. Nr. 72.)

Als bemerkenswerthe Erscheinungen aus dieser Zeit sind zu erwähnen: *Seconde e terze musiche* von *Claudio Sarraccini* 1600 bei *Alessandro Vincenti* in *Venedig.* Es enthält dieses Werk nach Winterfelds Angabe Gesänge mit Begleitung der Cither und des Claviers, unter welchen ein rezitativisch gehaltenes „*Stabat mater*“ und ein Stück von etwas grösserem Umfange enthalten ist, mit dem Titel: *Cristo smaritto.* Es ist die Klage Mariens über den Verlust des Knaben Jesu und die Freude über dessen Wiederfinden im Tempel, welches dann mit einem 3stimmigen Gesange von Jesus Maria und Joseph schliesst.

Ferner die „*Varie musiche*“ von *Giovanni Battista da Gagliano, Venezia* 1623 enthaltend eine italienische Uebersetzung der Improperien als eine Art Passionsmusik; und eine Weihnachtscantate, Gesänge der Hirten, Duetten, Arien und Chor mit Ritornellen untermischt.

Endlich *Philipp Vitalis Varie musiche lib.* 5. *Venezia* 1625 mit einer Cantate. Hier beginnt ein 5stimmiger Chor, dem ein Instrumentalsatz und ein Gesang von 2 Stimmen sich anschliesst, dann folgt ein 4stimmiger Chor, der nach einer Arie und einem Terzet sich jedesmal wiederholt.

Es waren mit diesen Versuchen allerdings schon nicht unbedeutende Erfolge für die neue Musikweise erreicht. Allein erst *Giacomo Carissimi,* Kapellmeister von *S. Apollinare* in Rom, lenkte auf die richtige Bahn ein.

Carissimi, geb. 1604 gest. 1674 befreite das Rezitativ von seiner bisherigen Steifheit und gab ihm freie Bewegung, natürliche Deklamation und mehr Modulation. Auch die Arie behandelte er charakteristischer, so dass sie auch wirklich vom Rezitativ sich unterschied und zum lyrischen Gesang sich erhob.

Für die Chöre erfand er eine dem weltlichen Dienste mehr entsprechende Form, welche die Mitte hielt zwischen der simpeln Einfachheit der bisherigen Chöre in der Oper und dem geistl. Lied — und zwischen dem gelehrten, künstlichen der Kirchenmotette. Dieses verleiht seinen Werken eine Leichtigkeit für Ausführung und Auffassung, wie sie vor ihm noch nie bestand, und sichert ihrer Aufführung auch jetzt noch günstigen Erfolg.

Seine Werke sind jetzt sehr selten. Sie befanden sich sämmtlich nebst seinem Portrait im deutschen Collegium zu Rom; aber seit Aufhebung der Jesuiten sind sie verschwunden. Alles was sich dort und im musikalischen Archiv von *St. Apollinar* b fand, wurde als altes Papier verkauft. Der *Canonicus Massagnoli* hat um einen Spottpreis gegen 3000 Pfund Musika-

lien aus der Kirche von *St. Apollinar* gekauft, aber die Werke *Carissimis* fanden sich nicht darunter. Das ist ein Blatt aus dem Lorbeerkranze, den die Geschichte den Jesuitenfeinden gewunden.

Dennoch hat sich vieles von ihm in Manuscripten erhalten. Nach *Fetis* besitzt die kaiserliche Bibliothek in Paris von seinen Oratorien, 1. die Geschichte *Job's* für 3 Stimmen und Orgel. 2. Die Klage der Verdammten, für 3 Stimmen, 2 Violinen und Orgel, 3. *Ezechias* ebenso. 4. *Balthazar* für 5 Stimmen, 2 Violinen und Orgel. 5. *David* und *Jonathas* ebenso. 6. *Abraham* und *Isaak*, für 5 Stimmen und Orgel. 7. *Jephte*, zu 6 und 7 Stimmen. Dieses gilt für das Hauptwerk des Meisters. *Rochlitz* führt in seiner Sammlung eine Probe daraus an. 8. *Das letzte Gericht* für 3 Chöre, 2 Violinen und Orgel. 9. *Der böse Reiche*, (Reiche Prasser) zu 2 Chören, 2 Violinen und Bass. 10. *Jonas* ebenso.

In der Bibliothek des kaiserlichen Musikconservatoriums zu Paris befinden sich 2 Bände mit Motetten und Cantaten dieses Meisters; unter diesen auch folgende mit komischem Inhalt von vielem Geist. 1. Die *Cyclopen* für 3 Stimmen. 2. Das Testament eines Esels, ein Schwank zu 2 Stimmen. 3. Ein Scherz über den Introitus der *Missa defunctorum*, ein Canon für 2 Stimmen. 4. Ein Scherz über den Bart, für 3 Stimmen.

Eines seiner berühmtesten Werke ist die Klage der Verdammten: „*Turbabuntur impii*“ für 3 Stimmen 2 Violinen und Orgel. Rochlitz theilt einen Theil in seiner Sammlung ohne Instrumenten mit. In Musikbeilage Nr. 73 gebe ich das einleitende Ritornell, ein von Rochlitz nicht aufgeführtes Recitativ und das Schlussritornell, und endlich den Schlusschor.

Hatte sich *Carissimi* durch Vervollkommnung einer Musikform, auf welcher sich der schönste und wirksamste Theil unserer Musik aufbaute, schon hohes Verdienst erworben, so wird dieses noch erhöht durch Heranbildung von Schülern, unter denen *Cestus* und *Scarlatti Alex.*, dessen schon bei den Opern-Compositeuren Erwähnung geschah, die Bedeutendsten waren, welche aber grösstentheils der Oper ihre Thätigkeit zuwendeten. Von den Meistern dieser Epoche ist noch *Alex. Stradella* zu erwähnen. Er wurde geb. 1645 zu Neapel, und zeichnete sich durch seine Compositionen so aus, dass er der Apollo unter den Musikern genannt wurde. Er schrieb nebst vielen Liedern, von denen eine Sammlung für eine Stimme von Halevy mit Clavierbegleitung versehen und zu Paris bei *Leon Escudier* veröffentlicht wurde, 2 Oratorien, nämlich *Susanna* für 5 Stimmen, Chöre, Violinen und Bass, dann *Oratorio di S. Giov. Battista a 5 voci con stromenti.*

Unter Musikb. Nr. 74 theile ich als Probe des geistlichen Liedes dieser Zeit ein *Cantate Durante's* mit: „*L'anima del ricco Ebulone parlante in inferno.*“ Durante ist zwar vorzugsweise Kirchencompositeur, aber die Be-

handlungsweise seiner Kammermusik gibt Gelegenheit, die Beziehung zu erkennen, in welcher diese zu seiner Kirchenmusik steht.

In Deutschland hatte *Heinrich Schütz* das Oratorium begründet und zwar sogleich mit ziemlicher Vollkommenheit. Er trat zuerst hervor mit einem Oster-Oratorium unter dem Titel: „*Historia* der fröhlichen und siegreichen Aufferstehung unsers einigen Erlösers und Seligmachers Jesu Christi. In fürstlichen Capellen oder Zimmern umb die österliche Zeit zu geistlicher christlicher Recreation füglichen zu gebrauchen. In die Musik übersetzet durch Henrich Schützen, Churf. Sächs. Durchlauchtigkeit Capellmeistern. Gedruckt zu Dresden, in Churf. Sächs. Officin durch Gimel Bergen. Im 1623 Jahr.“

Später im Jahre 1650 gab er in Dresden den 3. Theil seiner „*Symphoniarum sacrarum*“ heraus, welcher den schönen Chor enthält: „Saul, Saul, was verfolgst du mich?“ Für 3 Gesang-Chöre und zwar einen 6stimmigen und 2 vierstimmige nebst 2 Violinen und einen *Bassum ad Organum.*

Er unterscheidet sich von seinen Vorgängern dadurch, dass er die Macht der Chöre zu würdigen und auf die entsprechende Weise zu verwenden wusste. Ihm gelang es mehr als allen seinen Vorgängern, die Bedeutung des Oratoriums zu erfassen und zur Geltung zu bringen, den Ideengang des Textes bloss durch die Macht der Töne, ohne mimische Hifsmittel auszudrücken.

Diese Musikgattung wurde durch *Joh. Seb. Bach* und *Georg Friedr. Händl* auf die Stufe der höchsten Vollkommenheit erhoben. Die Geschichte ihres Lebens, ihrer geistigen Entwickelung und ihrer Werke fordert andere Rahmen, als diese Schrift bieten kann, daher wir die Leser lieber auf die betreffenden Monographieen verweisen und hier nur eine kurze vergleichende Charakteristik derselben versuchen.

Bach und Händl, beide geboren im Jahre 1685, beide in ihrer Lebensdauer nur um 9 Jahre von einander, beide gross und erhaben in ihren Werken, und doch in Lebens- und Kunstweise so verschieden.

Bach war stets auf den Ort seiner Wirksamkeit beschränkt; er machte nie Reisen. Sein Riesentalent, das er an den Werken der grossen Geister des Alterthums bildete, so wie die äusserst sorgfältige Bearbeitung seiner Werke waren es, die ihn zu dieser staunenswerthen Grösse erhoben. Sein Leben und Wirken war ganz dem Dienste der Kirche geweiht, daher die Orgel sein Hauptinstrument, und seine Compositionen für dieselbe eröffnen eine neue vor ihm nie bekannte Welt. In eben diesem Grade der Begeisterung wendete er seine geistige Thätigkeit dem Kirchenliede zu, das er von der einfachsten bis zu der erhabendsten Form der Cantate und des Oratoriums durcharbeitete, in einer Reichhaltigkeit und Fruchtbarkeit, die staunen macht. Er ist ein Riese der alles vor sich niederwirft und den bis heute noch keiner

besiegte. Seine Melodien, bisweilen bizarr, werden durch den grossen Geist der Conzeption gemildert und erregen Verwunderung, wenn sie auch nicht immer das Gemüth befriedigen. Seinem grossen Geiste entging nicht die Grossartigkeit der katholischen Liturgie in der Messe. Er mochte sichs nicht versagen auch dafür zu schreiben, nur für das Theater zu schreiben war er nicht zu bewegen. Er hatte sogar eine Abneigung dagegen, seinem erhabenen Geiste waren solche Objekte zu gemein.

Händl, ihm nur an Grösse des Ruhms gleich, ist in seinen Lebensverhältnissen und seinen Werken von Bach ganz verschieden. Er führte ein sehr bewegtes Leben, und begann seine künstlerische Laufbahn mit der Oper *Almira*, welche alle Erwartung weit übertraf, der noch 52 andere während seines Lebens folgten. Erst später wendete Händl sich dem Oratorium zu, deren er 23 componirte, unter denen der *Messias* 1742, *Israel in Aegypten* 1783, *Jephte* 1751, *Samson* 1742, *Judas Maccabaeus* 1746 die allgemein bekannten sind. Ausserdem schrieb er eine Menge Cantaten und geistliche Lieder; auch für die Kirche schuf er mehrere Psalmen, 1 Messe für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen und Orgel; und 4 *Te Deum* bei verschiedenen Gelegenheiten

Während Bach sich auszeichnet durch seine Tiefe und die kunstreichsten contrapunktischen Combinationen, ist Händl gross durch die Klarheit seiner Gedanken und durch die Einfachheit ihrer Durchführung, wobei er grossartige Effekte zu erreichen weis. Dieses möge hier genügen über diese zwei Heroen der Kunst, deren Leistungen erschöpfend darzustellen Bände kaum ausreichen.

Unter den Söhnen Bachs hat auch Karl Philipp Emanuel viele Cantaten und ein Oratorium „Israel in der Wüste“ geschrieben.

Johann Adolph Petrus Hasse zählt ebenfalls unter die besten Meister dieser Richtung. Er hat sehr viel geschrieben und seine Musik zeichnet sich durch hinreissende Lieblichkeit aus, aber es fehlt ihm die Kraft der Gedanken und die Mannigfaltigkeit der Form. Ihm steht *Joh. Heinrich Rolle* nahe, er hat 20 Oratorien geschrieben und eine Menge geistlicher Gesänge, sein Styl ist anmuthig und natürlich, seine Harmonie rein und fliessend. *Joseph Haydn* tritt auch unter den Verfassern von Oratorien mit 3 Werken auf, „die Schöpfung“, „die 4 Jahreszeiten“ und „die Rückkehr des Tobias“, unter denen die Schöpfung unstreitig das Bedeutendste ist. Wie in allen seinen Werken, so zeigt sich auch hier der grosse Meister in der Klarheit und Annehmlichkeit seiner Muse, ohne sich jedoch mit Händl'schen Werken messen zu können. Weit höher steht *Ludwig van Beethovens* Oratorium „Christus am Oelberg“, an Tiefe und Wahrheit der Auffassung und Meisterhaftigkeit der Durchführung. *Friedrich Schneider* hat 15 grosse Oratorien geliefert, unter diesen: „die Sündfluth“, „das Weltgericht“, „das verlorne Paradies“, „Pharao“, „Christus der

Meister“ u. s. w. Er ist ein sehr beliebter Compositeur, gewandt in der Form, weniger tief in Gedanken liebt er den äusseren Effekt. In neuerer Zeit hat Mendelssohn durch seinen „Paulus“ und „Elias“ noch Erhebliches in diesem Fache geleistet, die ihm eine ehrenvolle Stelle in der Geschichte des Oratoriums sichern, aber seine grossen Vorgänger erreichte er nicht. Bach und Händl stehen unverdunkelt als Sterne erster Grösse am musikalischen Himmel.

Blicken wir nun auf die durchschrittene Bahn zurück, so sehen wir in den drei vorangehenden Abschnitten die Musik von der Kirche mehr und mehr sich scheiden und sich eine Form schaffen, welche dem sinnlichen Gefühl Ausdruck verleihen, dasselbe aber auch anzuregen und zu befriedigen im Stande ist. Wir finden aber in dieser Form zwei Richtungen ausgesprochen; die eine wendet sich bloss dem Dienste der Sinnlichkeit zu, die andere beabsichtigt mit der gewonnenen Form zwar den Sinnen Rechnung zu tragen, aber doch Erhebung und Erbauung auch ausser der Kirche zu erwecken.

Mit diesem Schritte hatte sich die Musik prinzipiell von der katholischen Kirche geschieden, welche von ihrer festgesetzten und genau bestimmten liturgischen Anordnung nicht abgehen kann, ohne deren Zweck und Wirksamkeit aufzugeben. Dagegen konnte die so umgeformte Musik noch immer der protestantischen Kirche dienen, welche den Ritus der katholischen abstreifte, und eine allgemeine, der Abänderung leicht zugängliche Form dafür substituirte. Sie konnte noch immer die Passions- und Weihnachts-Cantaten, Psalmen, Magnificat und mit Vorzug die geistlichen Lieder zu ihrem Gottesdienste verwenden, wie das von dem in seinen Leistungen ausgezeichnetem Domchor in Berlin noch geschieht, wo sogar auch die Werke katholischer Meister des 16. Jahrhunderts ertönen.

Nicht so in der katholischen Kirche. Hier ist es nur etwa das *Te Deum*, welches als Ausdruck des grössten Jubels in der Regel einem liturgischen Akte nicht verbunden ist. Allerdings böten die Theile der Messe, die Psalmen, das Magnificat Stoff zu Cantaten, wie sie auch von Bach, Händl, Beethoven u. a. behandelt sind, allein dagegen muss im Interesse der Zeitdauer Einsprache erhoben werden. Aus diesem Grunde haben katholische Componisten sich weniger mit diesen Texten befasst und sich mehr der Composition für den Conzertsaal und für geistliche Erbauung ausserhalb der Kirche zugewendet.

So schied sich diese Musikweise wieder in 3 Formen, eine dramatisch-lyrische Dichtung mit direkter Einführung von sprechenden Personen, jedoch ohne mimische Darstellung in Musik gesetzt — das Oratorium, — lyrische grössere Gedichte über Persönlichkeiten bloss reflektirend ohne sie selbstsprechend einzuführen, mit Anwendung von Arien, Recitativen, Chören in

Musik gesetzt — Die Cantate. — Endlich lyrische Gedichte von kleinerem Umfange ohne diesen Formwechsel in Musik gesetzt — das Lied. Ihrer grösseren Ausdehnung und der meistens zu ihrer Aufführung nothwendigen Anzahl von Musikern gehören die beiden ersteren für den Conzertsaal oder bei entsprechenden Gelegenheiten für die Kirche. Das Lied aber für die häusliche Erbauung, für die Hausmusik.

IV. Kirchenmusik.

Im Verlaufe dieser Periode sehen wir eine Musikweise entstehen, und unter dem Einflusse grosser und gefeierter Meister mit ihren reichen Kunstmitteln zu einer staunenswerthen Vollendung sich heranbilden.

Wir erinnern uns aber auch an die Motive, aus denen sie emporkeimte. Es war das Bestreben, den Meisterwerken heidnischer Classiker geeigneten Ausdruck zu verleihen, besonders die Aufführung ihrer Schauspiele zu ermöglichen. Es hatte sich die Musik dadurch mit Wissen und Willen von der Kirche getrennt, um der Welt zu dienen. — Den sinnlichen Gefühlen Rechnung zu tragen, die Leidenschaften, den innersten Nerv erschütternd, darzustellen, dieselben aber auch bis zur höchsten Spannung aufzuregen; die Freude zu erhöhen, den Tanz zu beflügeln — das waren die Ziele, die sie erstrebte bis zu einem wahren Missbrauch der gewonnenen Kunstmittel, der auch von der ächten Kunstrichtung missbilligt wurde. Aber auch die Musik jener Richtung, die sichs zum Zweck gesetzt, mit den neuen Errungenschaften auf dem Gebiet der Musik bildend und erbauend auf das Herz zu wirken, hatte sich zurückgezogen aus der Kirche in das Oratorium oder in die Familie, im richtigen Gefühle, dass solche Musik der Kirche nicht entspreche, wenn sie auch das Schönste und Höchste leistet, was je Musik zu erzeugen im Stande ist, da sich mit der schönen Form das wahrhaft schöne Objekt gepaart.

Es ist offenbar, dass sich die Kirchenmusik dem formellen und materiellen Einfluss dieser Richtung nicht erwehren konnte, wenn auch eine möglichst hermetische Abschliessung hätte versucht werden wollen, die aber keineswegs in der Tendenz der Kirche liegt, welche alle Künste und Kunstrichtungen mit ihrer höheren Weihe zum Dienste Gottes durchdringen will, wie wir an der contrapunktischen Vokalmusik sahen. Die Kirche konnte und kann von den liturgischen Texten nicht abgehen, so waren die Compositeure genöthigt, diese zu setzen und trugen so unwillkührlich, aber naturgemäss mehr oder weniger von der neuen, in ihnen zur Natur gewordenen Richtung mit in ihre Werke hinein, so sehr man noch wenigstens an den Meistern des 17. Jahrhunderts das Streben bemerkt, in Werken, die sie für die Kirche schrieben, so wenig als möglich von den errungenen Freiheiten und Lehren in Anwendung zu bringen, ja in

der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts noch meist zu diesem Zwecke den Palestrinastyl in Anwendung zu bringen suchten.

Aber seit das menschliche Herz sich dem verbotenen Genusse das erstemal zugewendet, verleugnet es diesen Zug nicht. Die Aszetik der Kirche, die auch in ihrer Musik sich abspiegelt, ist ihm lästig, es möchte auch in der Kirche, wenigstens die Melodien und Harmonien, die in häuslicher Unterhaltung, im Conzertsaale oder im Theater die Sinne entzücken, geniessen, da die Texte sich einmal nicht ändern lassen. So war der nun säkularisirten Musik ein weiter Weg bereitet, in ihrem Weltkleide wieder in der Kirche ihren Einzug zu halten.

Die Geschichte der Kirchenmusik zeigt uns die Richtigkeit dieser Annahme. Das hier zu behandelnde Material ist aber so umfangreich und die einzelnen Erscheinungen greifen so ineinander, dass es nothwendig ist, zur Ermöglichung eines klaren Urtheils die Momente auseinander zu halten.

Wir wollen daher zuerst kurz ins Gedächtniss zurückrufen

A. die Entwicklung unserer gegenwärtigen Kirchenmusik und zwar

1. ohne Instrumentalbegleitung.
2. mit Instrumentalbegleitung.

dann erst betrachten

B. den Verfall der Kirchenmnsik.

C. Die Versuche zur Umkehr.

D. Die Verordnungen der Kirche.

1. Die Vokalmusik ohne Begleitung von Instrumenten.

Drei Elemente waren es vorzüglich, welche umgestaltend und verflachend auf die bisherige kirchliche Musik einwirkten.

1. Das Bestreben, an die Stelle des künstlichen Stimmengeflechtes im Palestrina-Styl eine einfachere melodischere Form zu stellen, wodurch je nach der Anzahl der Stimmen entweder die Monodie entstand, oder an die Stelle der Polyphonie die Homophonie d. i. die gleichmässige Bewegung der Stimmen trat; die aber, wenn sie gut sein sollte, nichts anderes sein konnte als eine harmonisirte Monodie.

2. Das Auftreten eines nach Takten gemessenen metrischen an der Stelle des bisherigen breiten rhetorischen Rhythmus.

3. Das allmählige Verschwinden und Verflachen der Kirchentonarten in die 2 modernen Tonarten Dur und Moll.

Die ersten Wirkungen dieses Strebens zeigen sich in vielen gegen das Ende des 16. und im Anfang des 17. Jahrhunderts auftretenden mehrchörigen Compositionen, welche man *Compositionen a otto piene* oder *a cori battendi* nannte, in denen keine Nachahmungen vorkommen, sondern die nur einen einfachen Contrapunkt von Noten gegen Noten verschiedenen Werthes bilden.

Es beschränkte sich diese Form nicht allein auf mehrchörige Compositionen, sondern es traten auch mehr und mehr dergleichen 4 und 3 stimmige hervor, so schrieben grossentheils *Pitoni*, *Foggia*, *Caccini*, *Claudio Casccolini*, *Pompeo Canniciari* etc. Aber ihre Werke durchzieht noch immer ein Hauch der alten Harmonieführung durch Festhalten an den Formen des Chorals und der Kirchentonarten.

Später verflachten sie häufig in einfache Liedform, denen nur eine ins Gehör fallende sentimentale Melodie, oder gesuchte frappante Harmonieschritte einigen Flitter verliehen; im Allgemeinen aber von so gemeiner Harmonisirung waren, dass man sie recht füglich auch mit einer Guitarre begleiten könnte. Einen bedeutenden Beitrag zu dieser Literatur liefert die Kirchenmusik für Männerstimmen selbst von besseren Autoren; man vergleiche nur das Kyrie der *C* Messe von Hasslinger.

Eine andere künstlerische Richtung finden wir in den Werken jener Meister, welche der musikalischen Kunstmittel mächtig waren, aber von der leitenden Hand und dem Geiste des gregorianischen Chores sich emanzipirten und doch im Style der päpstlichen Kapelle und der Sixtina, welche die alte Tradition bis an die neueste Zeit bewahrte — schreiben wollten, und desswegen ihre derartigen Werke mit der Ueberschrift *alla capella* bezeichneten.

Sie schreiben polyphon, bringen häufig Imitationen und zu geeigneten Texten, gewöhnlich *Cum sancto Spiritu*, oder *Et vitam venturi saeculi*. oder bloss über *Amen*, so wie über *Ossanna* und *Dona nobis pacem* langgedehnte Fugen.

Die Themate sind nicht dem *Cantus Greg.* entnommen, der zu solchen Kunsterzeugnissen sich nicht bequemt, sondern sie sind mit Sorgfalt gesucht und zugerichtet und tragen an sich schon den Takt-Rhythmus, der dann auch die ganze Fuge charakterisirt.

Nur wenige Meister konnten sich über die für solche Arbeiten bestehenden Schablonen erheben und durch ihren Geist die Form genugsam beherrschen, bei den übrigen erscheinen sie als leere, wenn auch correkte Schulaufgaben, und haben keinen andern Zweck, als dem eben so schablonenmässig gearbeiteten Ganzen einen künstlerischen Abschluss zu geben, und die Fertigkeit des Künstlers zu offenbaren.

In dieser Weise sind fast alle besseren Werke der 2. Hälfte des 17. und grösstentheils des 18. Jahrhunderts geschrieben.

Da diese Form der Fugen in der folgenden Abtheilung „Kirchenmusik mit Instrumentalbegleitung“ wieder auftritt, so wird deren nähere Besprechung dahin verspart.

2. Kirchenmusik mit Instrumentalbegleitung.

Da es sich bei einer Geschichte der Kirchenmusik um die musikalische Darstellung des liturgischen Textes handelt, so fällt die reine Instrumentalmusik von selbst ausser den Bereich dieser Betrachtung und ist nur in soferne zu erwähnen, als sie zur Begleitung der Vokalmusik auftritt.

Schon am Ende des 16. Jahrhunderts wurden, wie gezeigt, die dort üblichen Instrumente zur unisonen Begleitung der Kirchencompositionen verwendet, aber nicht alle Compositionen waren dazu brauchbar. *Giov. Maria Antusi* 1600 sagt, dass nach der Hälfte des 16. Jahrhunderts alle guten Compositeure in der bezeichneten Absicht, dass die Compositionen auch für Instrumente gebraucht werden können, schrieben. In der Regel bezeichneten dieses die Meister auf dem Titelblatte ihrer Werke selbst durch folgende oder ähnliche Ausdrücke: *Orlando de Lassus Sacrae Cantiones, vulgo Motetta appellatae, quinque vocum, tum viva voce tum omnis generis instrumentis cantatu commodissimae, liber primus Venetiis apud Franc. Rampazato* 1562. Diese Beisätze findet man von da ab in einer so grossen Zahl von kirchlichen Werken des 16. Jahrhunderts aller Art, sowohl von Motetten als Messen und Psalmen, dass man die Anwendung der Instrumente bei der Kirchenmusik damaliger Zeit als ein unbestreitbares Factum ansehen kann.

Es mag nun allerdings diese Begleitung zur Verstärkung der Stimmen oder zum Ersatz der einen oder der andern Stimme geschehen, so wie durch die Nothwendigkeit herbeigeführt worden sein. In *Bainis Memorie storico-critiche* etc. finden wir einen Beleg dafür; er führt nämlich das Zeugniss des *Nicolao Vincentinus* v. 1555 an, welcher sagt:

In Kirchen und anderen Räumen von grosser Ausdehnung lässt sich die Musik zu 4 Stimmen, selbst wenn viele Sänger bei einer Parte verwendet sind, nur schwach vernehmen, sowohl aus Noth, als auch zur Abwechslung, kann man, um stärkeren Ton zu erzielen, Messen, Psalmen und andere Sachen so componiren, dass mit den Stimmen Instrumente vermischt werden.

Einen weiteren Fingerzeig, dass in frühester Zeit zum Gesange Instrumente verwendet worden seien, findet *Artusi* in dem grossen Umfange, welchen viele Compositeure ihren Werken gaben, die unmöglich von menschlichen Stimmen vorgetragen werden konnten, ohne dass durch das Geschrei der Einen, und die schwache Stimme der andern, die Ausführung ungeniessbar geworden wäre. Hieraus löst sich auch der Zweifel, wie es denn möglich war, z. B. zu den Chören Gabrielis Stimmen zu finden, welche solche Tiefe hatten, in welcher er seine Bässe schreibt.

Aber man fand auch Wohlgefallen an dieser Musikweise. Davon gibt *Praetorius* in seinem *Syntagma musicum* den Beweis. Er sagt: S. 168.

„Einen Lautenchor nenne ich, wenn man *Clavicymbel* oder *Spinetten, Instrumenta pennata,* (sonsten in gemein Instrument genannt) Theorben, Lauten, Bandoren, Orpheoren, Cithern, eine grosse Bass-Lyra, oder was vnd so viel man von solchen und dergleichen Fundament-Instrumenten zu wege bringen kann, zusammen ordnet: dabey denn eine Bassgeig sich wegen des Fundaments nicht vbel schickt. Welcher Chor droben fol. 5 ein Englisch Confort ist genennet worden, vnd wegen anrührung der vielen Sayten gar ein schönen *effectum* machet, vnd herrlichen lieblichen Resonantz von sich gibt; In massen ich denn einssmahls die herrliche aus der massen schöne *Motetam* des trefflichen Componisten *Jaches de Werth, Egressus Jesus; à 7 vocum,* mit 2 Theorben, 3 Lauten, 2 Cithern, 4 Clavicymbeln und Spinetten, 7 Violen *de Gamba,* 2 Quer-Floitten, 2 Knaben, 1 Altisten vnd einer grossen Violen ohne Orgel oder Regal musiciren lassen. Welches ein trefflich-prächtige, herrliche Resonantz von sich geben, also, das es in den Kirchen wegen des Lautes der gar vielen Saiten fast alles geknittert hat.“

Wie bei solchen Aufführungen zu verfahren sei, finden wir bei demselben Autor beschrieben.

„In dieser Andern Art, müssen vier Knaben, an vier absonderliche Orter in der Kirchen gegen einander vber, oder wohin es sich füglich schicken wil, gestellet werden: Also das der Erste, welcher bey die Orgel verordnet, gar allein anfahe; darnach alssbald der Ander; hernacher der Dritte; vnd entlich der Vierde, (so bey den *plenum chorum Musicum, chorum pro Capella* gestellet werden mus) ein jeder dasjenige, so in seiner Stimme gefunden wird, fein rein, frisch, deutlich vnd wolvernemblich singe: vnd die Noten gleichsamb aussspreche. Darauff *respondiret* alssdann der gantze *Chorus Vocalis* und *Instrumentalis* vnd die Orgel, welches von den Italiänern, wie Seite 173 droben angezeigt, *concerti Ripieni,* dass ist *Chorus* oder *Concentus plenus,* der vollstimmige Chor genennet, vnd von andern mit dem wort *Omnes* oder *Tutti* bezeichnet wird.

Demnach es aber etwas bloss klingen vnd lautten wolte, wenn die Knaben weit von einander, ohne *Fundamenta* vor sich alleine also Singen vnd *Intoniren* solten: (wie wol es, wann die Knaben feine reine Stimme haben, auch nicht vnanmutig zu hören). So ist es sehr gut, dass, wo man es haben kann, bey einem jeden Knaben, ein *Regal, Positiff, Clavi-Cymbel Theorba* oder Lautten geordnet, damit also bey dem Knaben, wenn er singet, zugleich mit drein geschlagen; vnd wenn er stillschweiget, zugleich an selbigen Ort auch ingehalten werde, wie denn aus dem General-Bass oder aus der *Capella Fidicinum,* ein absonderlicher Bass zu deme, was ein jeder Knabe singet, herausgezogen, vnd daselbsten auffen *Fundament-Instrument* kan gebraucht werden. Inmassen ichs in dem *(Quem pastores &c.* vnd *Vbi rex est gloria-*

rum:) Exempels weise darbey gesetzt, wie im *Decimotertio* vnnd *Decimoquarto*, dass ist, in der 13. vnnd 14. Stimme oder Partey daselbst zu finden ist.

Wornach ein jeder zu den andern gleicher gestalt, solche Bäss herausser ziehen, vnd sich derer im Anordenen gebrauchen kan.

Es ist aber nötig, dass der Organist, wann der eine Knab zu jhm geordnet wird, dass stilleste vnd sanfteste *Gedact*-Register auff 8 Fuss Thon, im Rück-*Positiff* oder im Ober-Werke ziehe, vnd mit demselben Knaben, auff einen gar langsamen Tact zugleich *intonire.* Wenn aber der *Plenus Chorus* einfelt, so kan er im Werk oder aber im *Positiff* ein schärfer Register, doch gleichwol nicht das volle Werk (wie etliche wollen) damit es die andern *Chorus* der *Vocalisten* vnd *Instrumentisten* nicht vberschreye vnd vbertäube, gebrauchen.

Bey dem andern Knaben kan man ein *Regal*, bey dem dritten, denn lautten *Chor* vnd *Clavi-Cymbel* (wenn Organisten vnd solche *Instrumenta* vorhanden) bey dem vierten ein *Positiff* oder *Regal* oder *Clavi-Cymbel* haben, auch pfleg ich bey jeden Knaben einen *Instrumentisten*, alss dem 1. Knaben einen mit der *Discant*-Geigen; dem 2. ein *Cornetisten;* dem 3. auch ein *Discant*-Geig; dem 4. ein Block oder Querflötte, oder gar ein klein Flöttlein, welches sich in *Pleno Choro* fürnemblich, wenn es ein guter Meister braucht nicht übel hören lest, zuzuordnen, welche aber nicht eher einfallen, alss wenn das wort *Ripieni, Omnes, Tutti, Chorus aut concentus Plenus* darbey gezeichnet. Wo aber der *Instrumentisten* nicht übrig vorhanden, so ists besser das dieselben bey einander bleiben; vnd als dann kan man allzusammen an einen sonderlichen Ort (Seite 174) stellen; die *Vocalisten* auch absonderlich, (gleichsam vor wenig Jahren zur Naumburg von mir angeordnet worden) da denn die Stimmen in *pleno Choro*, nach ein: oder mehrmahl, vor die *Instrumentisten*, sonderlich abgeschrieben werden müssen.

Dieweil aber an allen Orten, nicht so viel Organisten, oder aber auch *Fundament-Instrumenta*, (alss nemblich *Regal, Positiff, Clavi-Cymbel)* vorhanden; so hab ich eine sonderliche *Capellam-Fidiciniam* darneben gesetzt; welche von vier Geigern (die man etwa bey den andern oder dritten Knaben, der Orgel gegenvber, stellen kann) fein frisch vnd scharff *Musicirt* werden mus, weil sie so wol als die Orgel, gleichsam das *Fundament* zu allen vier Knaben helt, vnd fort vnd fort ohne Pausen mit gehet. Wiewol in etlichen Gesängen, so etwas lang sein, alss (Wie schön leuchtet vnd andern) ich diese *Capellam* bissweiln Pausirn lasse; da inmittelst der Lauten-Chor, oder die Orgel mit einem sanfften Register mus gebraucht werden.

Oder man kan die Orgel zu zweyen alss zum ersten vnd dritten Knaben die derselbigen zum nächsten gestellet werden müssen; vnd die *Violisten* zu den andern beyden, als zum andern vnd vierden Knaben gebracht: Und alss-

dann mus man in der *Capella Fidicinia*, notiren vnd vnterstreichen, was dieselbe Knaben, so bey jhnen stehen, singen: dass hinderstellige, so die andern beyde Knaben, bey dem Organisten singen, kan der Organist, vor sich auch aus der Capellen absetzen, oder aber in dem *General-Bass* notiren vnd vnterzeichnen: dass also die *Variation* vnd vmbwechsslung desto besser, allenthalben in acht genommen werden möge.

Dafern auch bei jedem Knaben, ein: vnd also 4 Organisten (welches zwar an wenig örtern geschehen kan) vorhanden; So kan man, weil ohne das die Organisten vor sich das *Fundament* vnd Mittel-Stimmen gnugsam führen, im 1. vnd 3. *versu puerorum* die *Capellam Fidicinium* aussen lassen, vnd dieselbe *pro variatione*, damit die *Violen* nicht allzeit zugleich mit fortgehen, in 2. vnd 4. *versu* allein, vnd wenn der gantze volle *Chorus pro Capella* darzu kömpt, zugleich mit einstimmen lassen.

Wiewol es auch gar anmütig vnnd die wort des Textes desto besser zu vernemen seyn, wenn man im anfang den ersten Verss, durch die Knaben gar alleine, in ein lindes liebliches Stimmlein der Orgel, singen lest, dass die Geigen vnd Lauten gantz aussen bleiben. Wofern aber nicht vier gute Knaben vorhanden, kan man 2 Knaben vnd 2 *Tenoristen*: oder 2 Knaben vnd 1 *Tenoristen*: oder auch vier *Tenoristen* nemen: oder anstadt des 2. vnd 4. Knaben zween *Cornet*, oder zwey *Violin*, oder ein *Cornet* vnd ein *Violin* gebrauchen, nachdem man es (Seite 175) haben kan. Denn obgleich einer oder zween *Discant* nicht *viva* oder *humana voce sed Instrumentali flatu* ohne Text gehöret werden, so kan man doch die wort vnd vorhergesungenen Text des 1. vnd 3. *Discans*, auss der Melodey so im 2. vnd 4. *Discant*, den ersten gleich als ein *Echo respondiret*, leichtlich errahten vnd nachahmen."

Ein Beispiel dieser Art gibt Nr. 75 der M. B., der Hymnus: *Amor Jesu dulcissime* für 2 Chöre und 6 Instrumente von einem unbekannten Meister. Die Copie aus *C. Ms. minoris altemp. in Bibl. C. Rom.*, ist Eigenthum der *Proske*'schen Bibliothek in Regensburg.

Wir mögen im Angedenken an unsere vervollkommnete Orchestermusik und ihrer Handhabung durch unsere grossen Meister: Bach, Händl, Haydn, Mozart, Beethoven ob der naiven Bewunderung einer derartigen Musik lächeln, den damaligen Ohren war es etwas Neues, Effektmachendes und wirkte also bezaubernd auf sie.

Sie bekamen aber auch dessen satt. Es konnte nach den Gesetzen der Physiologie nicht anders sein. Je grösser der Nervenreiz desto schneller die Abspannung, so wie des darauffolgenden noch gesteigerten Reizes. Eine Wahrheit, die auch nicht ausser Acht gelassen werden darf, wenn man die Gründe der Entartung der Kirchenmusik und die Schwierigkeiten, die sich der Rückkehr zum Einfacheren entgegenstellen, richtig würdigen will.

Mit dem Auftreten der Monodie musste die Singstimme eine harmonische Unterlage erhalten. Bei den ersten Versuchen der Oper begnügte man sich anfangs, die Harmonie mit dem Clavicymbel oder einem andern, mehrstimmigen Spieles fähigen, Instrumente zu spielen. In der Kirche trat an deren Stelle die allmählig aus ihren ersten Anfängen herausgetretene Orgel.

Nachdem *Viadana* in seinen geistlichen Concerten zuerst gezeigt hatte, wie die Orgel als Trägerin des Gesanges und zugleich als Ersatz der von den Gesangsstimmen nicht ausgefüllten Harmonie benutzt werden könne, folgten viele Compositeure dieser vorgezeichneten Bahn mit stets neuen Erweiterungen und Vervollkommungen derselben. Diese Art der Begleitung wurde nicht bloss mehr für nothwendige Begleitung bei wenigen Stimmen angewendet, sondern der sogenannte *Bassus ad organum*, oder *Bassus continuus*, auch *Bassus generalis* genannt, durfte fast bei keiner Composition des 17. Jahrh. mehr fehlen. Es erwuchs aus dieser Schreibart ein weit ausgedehntes musikalisches Reportoire von Messen, Vespern und Motetten für 1, 2, 3 und mehr Stimmen mit *Basso continuo* von *G. B. Nanini*, *F. Anerio*, *Ugolini*, *Gr. Allegri*, *R. Amico*, *T. Merula*, *A. Agazzari* 1603, *L. Loisel*, *B. Bratiani*, *G. Legrenzi*, *F. Foggia*, *Ratt. Lorenzo* 1617, zu denen sich aus dem 18. Jahrhundert gesellen *As'orga*, *Durante*, *Caldara*, *Cari* und denen sich die Deutschen *Fux*, *Kerl*, *Albrechtberger*, *Posterwitz* anreihen.

Als Muster dieses Kirchenstiles theile ich mit: M. B. Nr. 77.

1. Das Kyrie aus einer Messe von *Pompeo Cannicciari* geschrieben 1712 für 2 Violinen, 5 Singstimmen und Orgel. Dieser Meister gehört der römischen Schule an, wurde 1709 Kapellmeister an der *Basilica Sanctae Mariae majoris* und starb den 29. Dezember 1744. Seine Musikbibliothek vermachte er der Kapelle der Basilika; allein sie wurde aller ihrer Musikschätze beraubt. Er war ein sehr berühmter und fruchtbarer Kirchen-Compositeur. Abbe *Santini* in Rom besitzt 11 Messen von ihm. Dies hier mitgetheilte Kyrie ist aus einem in der *Proske*'schen Bibliothek befindlichen Exemplare copirt, und gibt für die Meisterschaft *Cannicciaris* das rühmlichste Zeugniss.

2. sub. Nr. 78 ein *Gloria* aus einer Messe von *Joh. Jos. Fux*, dessen schon früher bei der Geschichte der Oper Erwähnung geschah, der aber durch seine Kirchencompositionen gleich ausgezeichnet ist, die ihn als gewandten Contrapunktisten beurkunden, der den besten Italienischen Meistern zur Seite gestellt werden kann. Eine Probe seiner Gewandtheit, sich der schwierigsten Probleme mit Leichtigkeit zu bedienen und ohne den natürlichen Stimm- und Harmonienfluss zu beeinträchtigen, zeigt

3. Nr. 79 ein *Kyrie* und *Christe* aus seiner *Missa canonica* für 4 Stimmen ohne Begleitung. In beiden bringt er einen doppelten *Canon* zur Anwendung, den er im Kyrie in der Non, im Christe in der Octave löset.

4. Nr. 80. Von demselben Meister ein *Motett de venerabile Sacramento* für 2 Soprane, Orgel nebst Violoncell und Violon in *unisono* mit der Orgel. Es ist im streng imitatorischen Style geschrieben, aber doch von äusserster Lieblichkeit.

5. Nr. 81. Ein *Agnus Dei* aus der *Missa solemnis* von *Antonio Caldara* für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Clarini, Tromba, Tympanis und Orgel. *Caldara* ist geboren 1678 zu Venedig, kam 1718 nach Wien und studirte unter *Fux* den Contrapunkt. Er schrieb von 1697 bis 1737 nicht weniger als 69 Opern und mehrere *Oratorien*, aber auch in der Kirchenmusik ist er ein fruchtbarer Compositeur und wird mit Recht sehr geschätzt. Er starb 1737.

6. Nr. 82. Aus dem *Stabat mater* von *Giovani Carlo Maria Clari* den Eingang, das *Cujus animam* und den Schluss für 4 Stimmen, 2 Violinen und Orgel. *Clari* wurde geboren 1669 zu Pisa und war der ausgezeichneste unter den Schülern des *Giovani Paolo Colona;* ausser einer Oper *Il Savio Delirante*, welche er für das Theater in Bologna schrieb, besitzen wir eine 1720 gedruckte Sammlung von *Duos* und *Trios* für den Gesang. Sie sind wahrhaft Epoche machend und man kann Schülern kein fruchtbareres Studium empfehlen. Ihrer Vortrefflichkeit wegen sind sie von *Mirecki* in Paris bei *Carli* 1823 mit Pianofortebegleitung neu aufgelegt worden. Ausserdem widmete *Carli* seine ganze Thätigkeit der Kirchenmusik mit dem besten Erfolge. Das Original des mitgetheilten *Stabat mater* findet sich in der königl. Bibliothek zu Kopenhagen.

7. Nr. 83. Aus einer *Litanei* in *g*-moll *(Dorisch)* v. *Francesco Durante* das *Kyrie* bis *Sancta Maria* und

8. Nr. 84 aus einer andern in *F. (Mixolydisch.)* das *Virgo.* Von diesem Meister ist früher schon gesprochen worden, und die hier mitgetheilten Stücke geben Proben verschiedener Behandlungsweise kirchlicher Texte.

9. Nr. 85. Die *Improperia* eines fast unbekannten Meisters *Francesco Schlecht.* Gerber sagt in seinem Tonkünstlerlexikon 1792 von ihm — „Schlecht (— —) ein Tonkünstler und Komponist, gegenwärtig zu Eichstätt, dessen Compositionen besonders in Wien viel Beifall gefunden haben sollen.“ Er war c. 1780 Kapellmeister in Eichstätt. Die fürstl. Wallersteinische Bibliothek in Maihingen besitzt 7 Messen und mehrere Vespern von ihm. Er gehört unter die bessern Meister jener Zeitperiode und huldigt ganz ihrem Geschmacke. Das vorliegende Stück, *alla capella* geschrieben, erhebt

sich jedoch über denselben, wenn es auch die Gediegenheit der vorgenannten Meister nicht erreicht.

Diese wenigen Proben mögen im engen Rahmen ein Bild der besseren Musikzustände des 17. und 18. Jahrhunderts geben, und den Beweis liefern, welch schätzbares Material diese Zeit für die Kirchenmusik lieferte, wenn man es nur heben wollte. Wenn es auch nicht als Ideal der Kirchenmusik gelten kann, so klingt doch die bessere Zeit noch in derselben nach und dürfte besonders in Verwendung der Instrumente der Beachtung werth sein.

Zugleich dürfte aber der oberflächliche Einblick in die kirchenmusikalische Literatur dieser Periode eine Ermunterung sein, derselben mehr Aufmerksamkeit und so gründliche Forschung zuzuwenden, als sie den Meistern des 15. und 16. Jahrhunderts zu Theil wurde.

So wie die Kunstentwicklung weiter schritt blieb man nicht mehr bei der sterilen an die Stimmen gebundenen Begleitung der Instrumente stehen, sondern begann sie selbstständig anzuwenden, und gab ihnen das Thema des Gesanges abwechselnd mit den Stimmen durchzuführen, (M. B. Nr. 76.) oder liess von ihnen das Thema einleiten, welches später die Singstimmen aufzunehmen hatten.

Die Meister des 17. Jahrhunderts beschränkten sich auf sehr wenige Instrumente, gewöhnlich waren es 2 Violinen, etwa eine Oboe und Tromba. Sie sahen mehr auf eine concertirende Führung der Stimme, als auf lärmmachenden Effekt, und man begnügte sich damals auch mit den bisher gewonnenen Errungenschaften für den Augenblick. So sehr auch der Styl von dem Palestrinastyl verschieden ist, dessen höhere Weihe und erhabene Würde dieser Schwester der weltlichen Musik fast ganz fehlt — und so sehr er sich dem Opern- und Oratorium-Style nähert, so ist er doch seiner contrapunktischen oder concertirenden Form wegen noch immer ernst und religiös. Hätten die Meister dieser Zeit es über sich vermocht, in den Geist der Kirche und ihres Gesanges einzugehen und in die liturgische Bedeutsamkeit des Kirchengesanges einzudringen, statt sich an die Fortschritte der weltlichen Musik anzulehnen und ihre Errungenschaften so wie sie waren, in ihren kirchlichen Compositionen zu verwerthen, und in den Hallen der Kirche bloss mit den Worten des liturgischen Textes wieder ertönen zu lassen, was in Opern und in musikalischen Cirkeln ergötzte; wahrlich sie hätten mit dem Reste der alten Tradition und den neueren so bildsamen Mitteln, welche durch die Fortschritte der Musik geschaffen wurden, einen Kirchenstyl zur Entwicklung führen können, der an Weihe dem Palestrinastyl gleichgestanden, an Reichthum der Kunstform ihn hätte übertreffen müssen.

Und eben die Zeit des Ueberganges vom 17. in das 18. Jahrhundert wäre die zu einer solchen Reform die Günstigste gewesen, weil noch, wie ge-

sagt die Tradition der letzten Periode der Kirchenmusik in den Meistern jener Zeit fortlebte und von manchem unter ihnen mit Geschick und Verständniss gehandhabt wurde, und anderseits die Entwicklung des Instrumentalsatzes noch nicht in das Stadium seiner Vollendung getreten, und in einer Richtung erstarrt war, welche dem Geiste der Kirchenmusik, wie er im gregorianischen Choral und im Palestrinastyl vorliegt, geradezu entgegen ist.

Ein näheres Eingehen in die Werke der Meister jener Zeit wird dieses klar machen.

Ich wähle hiezu das *Magnificat* von *Durante* (M. B. N. 84). Der Anfang desselben *Magnificat anima mea Dominum* enthält im Tenor die Psalmmelodie des 6. Tones, welche im Basse in durchgehender Figuration und von beiden Violinen in getheilten Noten accordmässig begleitet wird, von da an beginnt eine contrapunktische Behandlung der Singstimmen, durch die sich das angeschlagene Choralmotiv, wie ein rother Faden durchzieht, welches mit einer durch das ganze Stück beibehaltenen Violinfigur wechselt, während bei Eintritt des Chorals die erstere Begleitungsform wieder eintritt.

Von einnehmender Lieblichkeit ist das *Duo* für Tenor und Bass, über *Et recordatus est misericordiae suae.* Zuerst bringen die 2 Violinen das Thema und führen es mit der Orgel in einem contrapunktischen 3-stimmigen Satze weiter und halten es noch concertirend fort, beim Eintritte der ersten Stimme; mit dem Eintritte der 2. Stimme greift eine accordische Begleitung Platz, in getheilten gestossenen Tönen; aber mit dem Pausiren der Stimmen nehmen die Instrumente die Figuration des Themas wieder auf.

Es macht sich bei aller sonstigen contrapunktischen Eigenschaft der Instrumentation, doch schon das moderne Theilen der Accorde geltend, so wie in den Thematen und Arien das sentimental melodische Element nicht zu verkennen ist.

Je weiter die weltliche Musik auf der betretenen Bahn vorwärts schritt, desto weniger war eine Umkehr möglich.

Mit Bach und Händl tritt die Epoche der Instrumentalmusik in ihren Culminationspunkt. Sie haben für geistliche Musik das Höchste der Kunst geleistet.

Sebast. Bach's ganze Thätigkeit war der Kirche gewidmet, die Zahl der Werke die er für die protestantische Kirche schrieb, ist unglaublich gross, aber eben so gross ist der Kunstwerth derselben. An Grossartigkeit der Idee und Meisterhaftigkeit der Durchführung sind sie unübertreffbar.

Mit gleicher Meisterschaft hat er auch katholisch liturgische Texte bearbeitet, nämlich

1. 1 Messe zu 4 Stimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Flöten und Orgel in *a* dur. Nr. 1. Bonn bei Simrock.

2. 1 Messe für 4 Stimmen, Viola, Flauti, Tromba und Orgel. Nr. 2 ebenda in *G* dur.
3. 1 Messe zu 4 Stimmen mit 2 Violinen, 2 Violen, 2 Flöten, Contrabass und Orgel in *a*. Berlin, bei Trautwein.
4. 1 grosse Messe in *h* moll mit Orchester. Nägeli in Zürich und Bonn bei Simrock. In neuester Zeit ist von dieser Messe bei Peters eine Partitur erschienen, so wie eine 4 kurze Messen enthaltend:

   Nr. 1 in *f* dur, 4 Stimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Cornetts.
   „ 2 „ *a* dur, 4 Stimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Flöten.
   „ 3 „ *g* moll, 4 Stimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen.
   „ 4 „ *g* dur, 4 Stimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen.

   ferner 1 Magnificat zu 5 Stimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Flöten, 2 Oboen 3 Tromba, Pauken und Orgel in *b* moll.
5. 1 Messe zu 8 wirklichen *(reali)* und 4 *Ripieno* Stimmen mit Begleitung von 2 Orchestern.

Diese Kirchencompositionen sind wohl mit Ausnahme der *h*-moll Messe für den Gebrauch der protestantischen Kirche geschrieben, da die 4 kurzen Messen nichts als Kyrie und Gloria enthalten, die aber früher auch zur Gottesdienstordnung der protestantischen Kirche gehörten. Sie behandeln die einzelnen Akte auf eine ganz dem Inhalte des Textes basirte grossartige Weise; aber sie werden im Concertsaale weit mehr Bewunderung, als Erbauung in der Kirche erwecken. Auch fordert die Grossartigkeit der Anlage eine Ausdehnung, dass sie die Zeit des Gottesdienstes weit überschreitet.

Auch Händl hat 1 Messe für 4 Stimmen, 2 Violin, Alto, 2 Oboen und Orgel geschrieben (1710), sowie 4 *Te Deum.*

Da das *Te Deum* seine Veranlassung in einer Feierlichkeit findet und kein eigentlicher liturgischer Akt ist, so ist eine grozsartige Musik ganz am rechten Platze und diese *Te Deum* sind wahrhaft grossartige Musikstücke. Am bekanntesten unter denselben ist das sogenannte *Dettinger*, welches von Händl zur Feier der von den Engländern und Oesterreichern bei Dettingen gewonnenen Schlacht componirt wurde.

Von dieser Zeit beginnt

B. Der Verfall der Kirchenmusik.

Wie mit dem Auftreten der Renaissance in der Baukunst und Malerei auch die Musik sich umgestaltete und verweltlichte, so tritt sie jetzt mit den übrigen Künsten, in die Periode des französischen Zopfthumes, Rokoko-Styl genannt, welcher diese Musikgattung auch am richtigsten charakterisirt.

Die Oper war, wie wir erwähnten in Italien in den tiefsten Verfall gerathen, dafür aber das Schooskind der Deutschen geworden. Die Verschnörkelung der Arien war Modesache, es durfte keine gesungen werden, wie der

Meister sie geschrieben, wenn auch diese selbst schon in Verdrehung derselben das Höchste leisteten. Zum entzückenden Vortrage waren nur italienische Kehlen, nur der italienische Gesangsmeister befähigt, daher wurden die Primadonnen an den fürstlichen Höfen aus Italien verschrieben und deutsche Künstler mussten nach Italien wandern um dort die wahre Kunst zu lernen. Wenn doch diese Geschmacklosigkeit und Kehlenfertigkeit auf das Theater und den Concertsaal beschränkt geblieben wäre; allein dieselben Hofkapellen, welche im Theater sich auszeichneten, hatten auch den Dienst in der Kirche zu versehen, und Fürsten, denen keine Bühnen zu Gebote standen, hatten wenigstens doch ihre Hofkapellen für Conzerte und Kirchenmusik; und sie durfte nicht schlechter bestellt sein, als für das Theater, galt es doch der Ehre Gottes.

Was war natürlicher, als dass die Kunst solche brilliante Sänger und Sängerinnen auch in das rechte Licht stellen musste; man hatte sie ja doch einmal, daher wurden die Kirchencompositionen mit grossartigen Solos ausgeschmückt, und da die Instrumentisten oft ebenso grosse Virtuosen in ihren Fächern waren, so verlangten auch diese ihren Antheil.

Allein auch der Compositeur wollte sich als Meister zeigen, dazu gehörte eine oder mehrere grosse Fugen, wozu natürlich, um dem Ganzen einen würdigen Abschluss zu geben, die Schlusstexte *Cum sancto spriritu*, *Et vitam venturi*, sogar das letzte Wort *Amen* das fügsamste Objekt lieferten, da sie sich nach Belieben wenden, zusammensetzen, trennen und wiederholen liessen; was dann auch in reichstem Masse geschah, natürlich unter Anwendung aller zu Gebote stehenden Stimm- und Instrumental-Mittel, und wenn, wie schon der alte Prätorius rühmend sagt — alles in der Kirche von dem Lärm gleichsam knitterte, so war der Triumph für die Kapelle vollständig.

Selbstverständlich gehörte zum Glanze einer Kapelle auch ein in allen Instrumenten — wobei natürlich Trompeten und Pauken am wenigsten fehlen durften, gut besetztes Orchester.

So stand es mit der Kirchenmusik am Ende des 18. Jahrhunderts.

Wenn nun wirklich Compositeur und die ausführende Kapelle Meister waren, wie sie an fürstlichen Höfen und reichen Prälaturen so häufig gefunden wurden, so war dieses doch noch Musik.

Solche Meister gab es auch wirklich, man erinnere sich nur an Mozart, Joseph Haydn, Michael Haydn, Beethoven, Albrechtsberger, Abbé Vogler, Cammerlocher. Wenn sie auch von den Vorurtheilen der Zeit befangen sich der herrschenden Mode nicht entschlagen konnten, so waren ihre Geistesprodukte doch grösstentheils Kunstwerke, besonders die grössern Kirchen-Compositionen Mozarts, Joseph Haydns und obenan Beethovens, von denen aber dasselbe gilt, was von den Werken Bachs und Händls gesagt wurde. Sie eignen sich mehr für den Concertsaal als für die Feier der Liturgie.

Michael Haydn hat sich durch seine Bescheidenheit in engeren Gränzen gehalten. Seine Gradualien, wiewohl grösstentheils nur homophon, athmen grosse Einfalt und Frömmigkeit, und können in Reinheit des Satzes den besten Werken zur Seite gestellt werden.

Aber solcher Meister gab es nicht viele, und wenn die Meister bauen, haben die Kärner zu fahren.

Diese Nachäffer adoptirten die Form, den Geist konnten sie nicht geben, suchten also statt dessen angenehme, in's Gehör gehende Melodien zu geben und ihrem seichten Machwerke auf diese Weise Eingang zu verschaffen.

So entstand reine Schablonenarbeit. Ein etwas religiöses *Kyrie* mit untermischten Soli's und einigen durch Violinsägerei, Trompeten und Paucken erzeugten Kraftstellen.

Ein *Gloria*, bei dessen Eingangsworten, (die eigentlich vom Chor gar nicht wiederholt werden sollen), alles was klingt und singt und trommelt und pfeift *fortissime* in Thätigkeit gesetzt wird, um von dieser Höhe des Tones und Lärmens, beim *et in terra pax* in die tiefsten Töne herabzufallen. Das *Domine* gibt gewiss zu einem schmachtenden Solo Veranlassung während statt der Fuge aus guten Gründen, der anfängliche Höllenspektakel den Schluss bildet.

Am geistlosesten fällt in der Regel das *Credo* aus, und es wäre ein trostloses Feld, wenn nicht das *Et in carnatus est* zu einem Solo oder einem Religioso, das *Passus* zu schmerzverkündenden Dissonanzen, das *sepultus* zu schauerlichen Grabtönen Gelegenheit böten; bis im *Et Resurrexit* alle Instrumente zum grösstmöglichsten Spectakel zusammen arbeiten, um wo möglich den in den höchsten Tönen schreienden Stimmen den Vorrang abzugewinnen, diesem folgen einige wässerige Stellen bis das *Et vitam* nochmals zum würdigen Schlusse mit oder ohne Fuge alles zur höchsten Thätigkeit und Lärmmachen vereint.

Das *Sanctus* erhält einen Anstrich von Grossartigkeit, bei dem Trompeten und Pauken Licht und Schatten geben müssen, die aber im *Pleni* erst wieder ihre ganze Stärke zeigen dürfen. Das *Benedictus* ist in der Regel Solo, ebenso darf das *Agnus* nicht ganz ohne solches vorüber gehen, das *Dona* wird nun entweder, und zwar in den gewöhnlichen Fällen glanzvollster Schluss, oder es muss nach Anschauung anderer im *ppp.* erstreben.

Am Unnatürlichsten ist die Instrumentalmusik bei Vespern angewendet. Die Vesper besteht zum grössten Theil aus Psalmen, und der Psalmengesang war von jeher ein antiphoner, wechselweiser, das continuirliche Absingen der fünf Psalmen und des Magnifikats vom Chor ist also gegen den ständigen Gebrauch der Kirche, der auch zur Zeit der Blüthe des polyphonen Gesanges noch eingehalten wurde, da die meisten jener Compositionen entweder zur Alterna-

tion mit dem Chor bestimmt waren, oder doch die einzelnen Verse verschiedene Behandlungsweisen erfuhren. Aber die moderne Vespermusik steht auch tief unter den billigsten Anforderungen der Kunst. Die für die Dauer einer feierlichen Vesper zugemessene Zeit steht mit dem grossartigen Inhalte der 5 Psalmen, welcher durch die Musik zum Ausdruck gelangen soll, in gar keinem Verhältnisse. Die Composition von Psalmen haben die grössten Tonmeister von jeher als eine der erhabensten Aufgaben angesehen und Grosses darin geleistet, aber die Aufführung eines einzigen solchen Psalms nähme fast die ganze für die Vesper bestimmte Zeit in Anspruch. Der enge Rahmen, in den derselbe gedrängt werden muss, lässt nur ein sehr mangelhaftes Bild zu. Solche handwerksmässige Compositeure von derlei Vespern haben schon mit Unterbringung des Textes ihre liebe Noth, während andere es sich leichter machen und — nicht selten nach dem 1. oder 2. Verse schon mit dem *Gloria Patri* beginnen.

Das heisst doch wirklich mit der Kirchenmusik unwürdiges Spiel treiben und leider sind nicht so sehr die Musiker dafür verantwortlich zu machen als die Kirchenvorstände, die solche Verballhornung der kirchlichen Liturgie dulden, vielleicht gar fördern!

Wie ist hier zu helfen? In Städten leicht, man singe den Psalm vorschriftsmässig im Kirchenton, dazu werden 3 oder 4 Stimmen sich finden und bediene sich zur Erleichterung derselben des Zugeständnisses der Kirche je einen Vers durch die Orgel zu suppliren.

Am Lande wird sich auch dieses durchführen lassen, — bei Mangel aller Mittel selbst mit den Schulkindern und zwar, wie ich aus Erfahrung weiss, zu ihrer grossen Freude. Soll aber gar kein Mittel zu Gebote stehen, so muss ich sagen, wie die Congregation der Riten auf die Frage antwortete, ob im Requiem die ganze Sequenz und das ganze Offertorium gesungen werden müsse: „Entweder halte man keine gesungene Messe für Verstorbene, oder singe Alles“; so auch hier: „Entweder halte man keine Vesper, oder liturgisch.“

Das Vorurtheil, bei jeder kirchlichen Funktion neue Compositionen aufführen zu müssen, so wie der Brauch, dass jeder Chorregent, sollte er die gebührende Achtung geniessen, wenigstens jährlich eine Kirchencomposition liefern musste, vermehrte die Anzahl der Compositeure ins Unendliche. Von einer grossen Anzahl sind die Namen nicht auf uns gekommen, da ihre Werke nicht gedruckt wurden. Die dessenohngeachtet noch immer respectirliche Zahl der noch vorhandenen derartigen Compositionen und das bis in unsere Tage nicht erloschene Geschlecht der Fabrikanten solcher Kirchenmusik sorgt, dass an denselben auch nicht Mangel entstehe. Unter diese Kategorie zählen,

Dreyer, Ohnewald, Kobrich, Pausch, Michel, Bühler, Donat Müller, Schiedermayer, Drobisch, Est, Schobacher, Schmid, Diabelli, Bauer etc.

Haben wir das traurige Bild des Verfalls entrollt, so wollen wir hoffend dem am fernen Horizont sich zeigenden Morgenrothe unsern Blick zuwenden.

Das Orgelspiel.

Auch das Orgelspiel erfuhr in dieser Periode eine Umgestaltung. Die neuen Errungenschaften auf dem musikalischen Gebiete wurden von den Organisten vor Allem aufgenommen. Das bisherige Abspielen von Vokalsätzen hörte ganz auf, und machte dem freien Spiele Platz. Die Lehre von der Fuge bildete sich mehr und mehr aus und verdrängte den imitatorischen Styl, so dass die Fuge die Hauptform für die Orgel wurde.

Einen Hauptimpuls zur Umgestaltung des Orgelspiels gab die immer grössere Ausbreitung der Reformation. Hier fand die Bravour der Organisten ein viel weiteres Feld als in der katholischen Liturgie. Die protestantischen Choräle boten die Unterlage zu kunstvollen Verarbeitungen, aus denen der figurirte Choral entstand. Eben so gaben diese sehr passende Themate zu Fugen ab. Wir finden daher diese Art des Orgelstyls bei den protestantischen Meistern besonders vertreten.

Den höchsten Aufschwung nahm das Orgelspiel bei den Protestanten durch *Joh. Seb. Bach* geb. 1685, † 1750 und seinem Vorbilde, *Buxtehude*, Organisten an der Marienkirche zu Lübeck, zu dem Bach sehr oft wanderte, um sich an seinem meisterhaften Spiel zu erfreuen und zu bilden. Eine Reihe ausgezeichneter Organisten sicherte auf lange Zeit den Ruhm, den Vater Bach der protestantischen Kirche errungen.

In der katholischen Kirche, der die Orgel und das Orgelspiel ihr Aufblühen verdankte, waren *Joh. Gaspard de Kerl* und *Johann Jacob Frohberger* die letzen, welche durch ihr Spiel die Welt staunen machten.

Joh. Gasp. de Kerl war gegen das Jahr 1625 in Sachsen geboren. Kaiser Ferdinand schickte den begabten Jüngling nach Rom, wo er unter *Carissimi* sich ausbildete. Nach Gerber starb er in hohem Alter und wurde zu München bei den Augustinern begraben. Er ist auch als Compositeur für die Kirche berühmt, für die er mehrere Messen etc. schrieb. Für die Orgel besitzen wir von ihm: *Modulatio organica super Magnificat octo tonis organicis respondens. Monachii* 1686, ein sehr werthvolles Werk.

Johann Jakob Frohberger, geb. 1635 zu Halle, auch er verdankte seine Ausbildung dem Kaiser Ferdinand III., dem ihn sein Gesandter als ein Wunder vorgestellt hatte. Er schickte den 15jährigen Knaben nach Rom, wo er unter *Frescobaldi* seine Studien machte und sich in 3 Jahren zum Künstler ersten Ranges aufschwang. Nach seiner Rückkehr ernannte ihn Ferdinand zu seinem

Hoforganisten und überhäufte ihn mit Gunstbezeugungen. Im Jahre 1662 trieb ihn das Verlangen nach Ruhm ins Ausland. Er wollte nach England, wurde auf der Reise dahin ausgeraubt und kam fast ganz entblöset in London an, wo er vom dortigen Hoforganisten als Balgtreter angenommen wurde, bis er nach einer von seinem Herrn erlittenen schimpflichen Behandlung sich auf den Orgelstuhl schwang und von einer eben anwesenden Dame von Wien an seinem Spiele erkannt wurde. Man suchte ihn bei Hofe zu engagiren, aber er sehnte sich nach seinem Vaterlande zurück. Seine Neider hatten ihm die Gunst des Kaisers zu entziehen gewusst und so begehrte er seine Entlassung und starb vereinsamt und ehelos zu Mainz ums Jahr 1695 in einem Alter von 60 Jahren. Nach ihnen hat es zwar nie an bedeutenden Organisten in der katholischen Kirche gefehlt, aber die Blüthezeit war vorüber, zu Frohbergers und Bachs Meisterschaft hat sich keiner mehr aufgeschwungen.

Die Natur der katholischen Liturgie, welche für ausgedehntes Orgelspiel nur selten die erforderlichen Pausen gewährt, gab dem Virtuosenthum zu wenig Nahrung, und drängte das Orgelspiel in eine ganz andere Bahn. Namentlich waren es die Versetten, welche die vom Chor nicht gesungenen Hymnenstrophen, Psalmenverse und Antiphonen zu ersetzen hatten, welche von jetzt an cultivirt wurden, aber wenig Kunst an sich erforderten, da man auf die Choralmelodien nicht mehr Rücksicht nahm. Die Begleitung des Chorals selbst forderte eben keine grosse Virtuosität. Die Kirchentonarten verschwammen immer mehr in die gewöhnlichen Moll- und Durtonarten. So kam nach und nach die Sache im Allgemeinen dahin, dass die Virtuosität sich nunmehr auf Geläufigkeit in Schnörkeln und Läufen beschränkte, die wahren Meister aber, wie die beiden Muffat, Eberlin, Pasterwitz, Fux, Murschhauser, Vogler, Albrechtsberger nur mehr zu den Seltenheiten gehörten.

Doch zeigt sich auch hier ein Aufschwung zum Bessern, und zwar wurde er durch denselben Mann angebahnt, der die Bahn für die gediegenere Kirchenmusik gebrochen und den Choral und die Meister des 16. Jahrhunderts wieder in die Kirche zurückführte. Kasper Ett, selbst ein ausgezeichneter Orgelspieler gab eine gediegene Sammlung von Orgelstücken im k. Centralschulbücher-Verlage heraus, von welcher 1864 eine vermehrte Ausgabe von Friedrich Riegel veranstaltet wurde.

Mit dem Aufblühen des Chorals und der contrapunktischen Musik des 16. Jahrhunderts beginnt sich auch das Orgelspiel diesem Geiste zu nähern, in dem der gegenwärtige Domorganist Joseph Hanisch eine seltene Meisterschaft besitzt.

C. Die Versuche zur Umkehr.

Mit dem Erwachen des kirchlichen Sinnes beginnt auch allmählig ein Streben, die Kirchenmusik in eine würdige Bahn zu lenken.

1. Schon bei Besprechung des deutschen Kirchenliedes gedachten wir einer Gesellschaft von Männern, die sich die Hebung der Kirchenmusik zur Aufgabe machten. Hier ist es vor Allem *Kasper Ett*, geboren 1788, der vom Jahre 1816 bis zu seinem Tode den 16. Mai 1847 die bescheidene Stelle eines Organisten an der St. Michaels Hofkirche zu München begleitete, dem das Verdienst gebührt, den ersten entschiedenen Schritt zur Umkehr gethan zu haben.

Lange hatte er sich mit der Entzifferung der Compositionen der alten Meister des 15. und 16. Jahrhunderts beschäftigt und staunte über den Reichthum der Harmonie und den feinen Geschmack, der sich ihm in den Arbeiten jener Zeit enthüllte. Er bewirkte im Verein mit dem Hof-Kapellmeister J. B. Schmidt, die allmälige Aufführung dieser Werke, an die vor ihm Niemand dachte.

So ertönten denn bald von den Chören der Hofkapelle der Michaelshofkirche und der Hofkirche zu St. Cajetan die Compositionen der alten Meister, wozu das vom Stiftsprediger Mich. Hauber zu St. Cajetan in vielen grossen Foliobänden gesammelte reichhaltige Material die trefflichsten Dienste leistete. Leider ist nach dessen Tode im Jahre 43 diese reichhaltige Sammlung der kostbarsten und sorgfältig geschriebenen Partituren zersplittert worden, indem ein Theil und zwar der werthvollere, nach Wien verkauft, ein anderer von *D. Proske* erworben wurde, nachdem man vergeblich diesen Schatz der bayrischen Regierung zum Ankaufe angeboten hatte. Hauber selbst, vorzüglich mit Herausgabe von theologischen Werken beschäftigt, veröffentlichte aus seiner Sammlung eine Auswahl von Gesängen unter dem Titel: *Cantus ecclesiasticus hebdomadae sanctae, quatuor vocibus cum Organo. fol.* München bei Sidler, in Partitur und Stimmen; leider nur zu wenig bekannt und benutzt.

Doch wir müssen wieder zu *Ett* zurückkehren.

Von dem eifrigen Studium der Vorbilder des 16. Jahrhunderts begeistert und angeregt, bildete sich *Caspar Ett* selbst zum ausgezeichneten und fruchtbaren Compositeur. Leider sind in Folge seiner Bescheidenheit nur wenige seiner Werke in Druck gekommen — hatte er ja sogar gegen schriftliche Verbreitung seiner am Michaels Chore hinterlegten Compositionen Verwahrung eingelegt.

Seine Werke sind entweder bloss für Vocalstimmen oder für Singstimmen mit Begleitung geschrieben.

Ersteren liegt gewöhnlich ein *Cantus firmus* zu Grunde, dessen Behandlung den an den alten Compositeuren gebildeten Meister im Contrapunkt beurkundet. Es finden sich darunter grosse, mehrchörige Compositionen, aber auch viele kleine, kurze, für den praktischen Gebrauch auf kleineren Chören sehr geeignete, um so mehr, da sich alle Werke *Ett's* durch leichte Singbarkeit auszeichnen. Die Herausgabe einer Sammlung derselben wäre nicht bloss ein schuldiger Akt der Pietät gegen den Vater einer würdigen und planmässigen Reform der Kirchenmusik, sondern für unsere Zeit Chören mit wenigen Mitteln gegenüber ein wahres Bedürfniss.

Wenn Ett nach dem Vorbilde Voglers Vesperpsalmen schrieb, in denen er die in den Takt wohl oder übel eingezwängten, nach den betreffenden Kirchentönen zu singenden Psalmen mit einem continuirlich fortlaufenden figurirten Basse begleitet, so wird ihm Niemand das zum Vorwurfe machen, wenn sie auch jetzt, nachdem die Bedeutung der Vesper sowohl als die richtige Vortragsform des Chorals zur Auffassung gelangt ist, nicht mehr zeit- und sachgemäss erscheinen können.

Etts Compositionen mit Begleitung sind fein, grossartig und galant, und zeigen dass er neben dem Studium der alten Meister das der besseren Neueren nicht vernachlässigt hat.

Neben Ett taucht ein liebliches Bild eines um Hebung der Kirchenmusik vielverdienten Mannes auf, das des lieben, kindlich frommen *Kaspar Aiblinger.*

Er ist geboren ohngefähr 1780 zu Wasserburg. Unter Joseph Schlett zu München machte er seine ersten Studien, und seine Fortschritte verschafften ihm ein Reisestipendium zur ferneren Ausbildung in Italien, wo er sich nicht ohne Erfolg in dramatischen Compositionen versuchte durch ein Ballet „*Bianca*“ und eine 3aktige Oper *Rodrich* und *Kimene.* Allein sein stiller und frommer Sinn zog ihn mehr zur kirchlichen Musik, der er sich auch ganz widmete. Im Jahre 1825 wurde er 2. Hofkapellmeister zu München. Als solcher machte er 1833 eine 2. Reise nach Italien, wo er sich einige Zeit aufhielt. Nach der Rückkehr schied er nicht mehr von München, sondern lebte dort bis zu seinem Tode unverehlicht mit seiner Schwester. Er hat eine grosse Anzahl von Kirchencompositionen veröffentlicht, grössere und kleinere Arbeiten; aber noch ein grösserer Vorrath von werthvollen Kirchencompositionen muss unerhoben liegen, den er aus Sorgfalt für seine Schwester, ihr damit eine Quelle zur Gewinnung des nöthigen Auskommens nach seinem Tode zu sichern, sorgfältig hütete.

Sie durchweht alle ein sanfter Zug tiefer Empfindung und frommen Gemüthes; das sich besonders in seinen Liedern und seinem Cyclus 2- und 3-stimmiger Compositionen mit Begleitung der Orgel und des Violoncells ausspricht. Diese Sachen müssen mit dem frommen, unschuldigen Sinne gesungen

werden, in dem sie der Meister geschrieben hat, wer sie von den, durch ihn selbst unterrichteten Schülerinnen singen hörte, während er selbst die Orgel spielte, der glaubte den Gesang der Engel zu vernehmen, solch himmlischer Duft verbreitete sich über das Ganze.

Werden sie roh oder kalt gesungen, so verlieren sie ihren ganzen Werth und machen den Eindruck einer gemeinen Liedelei. Aber ebensowenig vertragen sie Ziererei, die diesen Compositionen und häufig auch dem Compositeur von vielen den Vorwurf der Sentimentalität zuzog.

Auch seine Instrumentirung wird häufig angefochten, weil sie dem Schulgebrauche nicht huldigt. Aiblinger hat in seinem kirchlichen Sinne es wohl gefühlt, dass die Instrumentirung der für die Kirche bestimmten Werke sich wesentlich von der bei weltlicher Musik angewendeten unterscheiden müsse, und damit seinen Arbeiten das Gepräge der Kirchlichkeit vielleicht am Meissten gewahrt.

2. Das von Ett angeregte Streben die Kirchenmusik des 16. Jahrh. wieder ins Leben zurufen, sollte bald grossartiger ins Leben treten durch die Bemühungen des *Canonicus Karl Proske* in Regensburg.

Er entstammte einer ansehnlich-begüterten Gutsbesitzersfamilie zu Gröbning in preussisch Oberschlesien, geb. den 11. Februar 1794. Seinem Wunsche, sich dem geistl. Stande zu widmen, war sein Vater unerbittlich entgegengetreten, daher studirte Proske Medizin. Im Jahr 1813, als Deutschland sich gegen Napoleon erhob, trat er in das Freiwilligenchor als Arzt ein und machte die Feldzüge 1814 und 1815 mit. Nach geschlossenem Frieden übte er die ärztliche Praxis in Glogau und Oppeln und erhielt dann die Physikatsstelle in Plass.

Jetzt stellte sich wieder die Sehnsucht ein, in den geistlichen Stand einzutreten. Er reiste nach Regensburg und wurde da nach vollendeten Studien von Bischof Sailer, dessen intimste Freundschaft er sich erworben, im Jahre 1826 zum Priester geweiht und ihm eine Vikarstelle an der alten Kapelle nebst der Kapellmeisterstelle am Dome übertragen, 1831 aber ward er zum Canonikus an derselben ernannt. Jetzt widmete er seine ganze Zeit dem Studium der Tonwerke der alten Meister und dem Versuche, dieselben statt der modernen Musik zur Geltung zu bringen. Schon im Jahre 1829 wurde er zu einem Gutachten aufgefordert über die Verbesserung der in Verfall gerathenen Musik am Dome zu Regensburg. Das von Proske abgegebene *Memoriale* hatte so viel Beifall gefunden, dass er eingeladen wurde die Mittel anzugeben, welche zur Herstellung einer dem Sinne Sr. Majestät des Königs Ludwig I. und der Würde der Domkirche entsprechenden Chormusik anzuwenden seien. Die Antwort, welche Proske gab, ist mit seltener Sachkenntniss abgefasst und soll hier eine Stelle finden, da sie dem Zwecke der Schrift angemessen ist.

Ich entnehme sie der Musikgeschichte der Stadt Regensburg von Dr. Dom. Mettenleiter, Regensburg 1866, wo die ganze Geschichte dieser Restauration ausführlich enthalten ist.

Als Hauptbedingniss setzt er darin: „Es werde der ganzen Disziplin der musikalischen Gottesverehrung in hiesiger Kathedrale eine neue Begründung gegeben, d. i. im Innern ein neuer haltbarer Organismus geschaffen, und im Aeussern eine sichere Basis ausreichender materieller Kräfte für Erziehung und Bestand derselben gebildet.“ Als spezielle Bedingungen bezeichnet er: 1. Freie Wirksamkeit des Direktors der Dommusik, 2. gesicherte Stütze von oben gegen jedes allgemeine Hinderniss. 3. Vorschlagsrecht zur Anstellung, Permutirung etc. der nöthigen Individuen. 4. Herstellung eines Lokals für 15 bis 18 Domepräbendisten, 5. eine bestimmte Summe zur Herstellung eines technisch abzuschätzenden Aequivalents von Musikalien-Vorräthen, reparirten und neuen Instrumenten. 6. Einrichtung zweier symmetrischer Musikchöre im Dom mit je einer Orgel. Zu Nr. 4 macht er folgende Anmerkungen: Bei der grossen Schwierigkeit, ausreichende Singknaben — Kräfte zu gewinnen, da auch *St. Emmeran* und *St. Paul* solche brauchen, wäre ein grosser Vortheil von der Verwendbarkeit eines Schullehrerseminars — um dessen Errichtung wiederholt höchsten Ortes nachgesucht worden ist — zu erwarten. Gerne wollte Referent darin die unentgeltliche Ertheilung des geistlichen Musikunterrichtes übernehmen, wenn dagegen die brauchbaren Individuen zur Dienstleistung auf dem Domchore angehalten werden dürften. Auch aus den schon bestehenden Lehranstalten hieselbst, namentlich den Volksschulen, weit mehr noch von den Studienanstalten, des Gymnasiums und Lyceums könnte dann ein brauchbarer Personalzuwachs für den Domchor heranzuziehen sein, wenn im Sinne der allerhöchsten Verfügung vom 9. September 1830 „die allgemeine Einführung des Chorgesanges betreffend“, ein gründlicher Unterricht im Choralgesange und kirchlicher Vokalmusik ernstlich gefördert und den dazu bestellten Dirigenten der Zugang in genannte Unterrichtsanstalten mit vorzugsweisem Einflusse der Volksschulen, um früh das reine Singorgan und das verborgene Musiktalent entdecken und ausbilden zu können, amtlich geöffnet würde.

Zu Nr. 5 bemerkt er: „Es dürfte sehr billig sein, die von mir — lediglich für diesen Zweck — gesammelten, durchaus brauchbaren und mit allen Hilfsmitteln der Methodik für die Darstellung mühsamst eingerichteten Vorräthe an Partituren und Stimmauszügen in der Art zu übernehmen, dass ich verbunden wäre, für alle Erfordernisse des liturgischen Jahres gediegene Musikalien, gegen Entschädigung der Anschaffungskosten an die Domkirche auszuliefern, wodurch wieder ein fester Grund zur weitern Sammlung gelegt würde.“

Die noch länger hinausgezogenen Verhandlungen schlossen mit der 1838 erfolgten Entschliessung: „Seine Majestät haben auszusprechen geruht, dass in dem seinem ursprünglichen, reinen Baustyle vollständig zurückgegebenen Dome zu Regensburg nur der Choralgesang mit oder ohne Orgelbegleitung stattfinden möge.“

Proskes vorzüglichste Sorge war nun, für die Einführung der Vokalmusik Boden und Material zu schaffen.

Zur allmähligen Einführung desselben gründete er Privatmusikübungen und Produktionen, wozu er die Elite der Regensburger Bevölkerung vereinigte, in denen die klassischen Werke neuerer und allmählig auch der älteren Meister zur Einübung und Ausführung kamen, denen Proske interessante biographische, literarische und ästhetische Bemerkungen beifügte.

Um für die beabsichtigte Reform auch Material herbeizuschaffen, sammelte er nicht nur mit grossen Opfern, was er in Deutschland auftreiben konnte, sondern unternahm auch 2 Reisen nach Italien, wo er mit unermüdlichem Eifer, von seinem Gehilfen Hanisch unterstützt, die ihm geöffneten Schätze copirte und so eine Sammlung begründete, wie sie nirgend wo existirt. Dieser Schatz musste nun zum praktischen Gebrauche verwerthet werden. Proske unternahm nun, von seinem Freunde und thätigen Mitarbeiter *Johann Georg Mettenleiter*, Chorregenten an der alten Capelle eifrigst unterstützt, die Herausgabe einer Sammlung von Kirchencompositionen mit dem Titel: *Musica divina sive Thesaurus Concentuum selectissimorum, ab excellentissimis superioris aevi musicis numeris harmonicis compositorum. Ratisbonae. Pustett* 1853. Bis jetzt ist der erste Jahrgang dieser ausgezeichneten Sammlung vollendet und enthält in 5 starken Quartbänden, und zwar in B. I u. V 28 Messen zu 4—8 Stimmen. B. II. Motetten für das ganze Kirchenjahr. B. III. Die ganze Psalmodie, Hymnen und die marianischen Antiphonen. B. IV. Die für die Charwoche treffenden Gesänge nebst Litaneien.

Neben der Gediegenheit und diplomatischen Treue der Partituren zeichnet diese Sammlung sich noch durch ihre beispiellose Billigkeit aus, da die ganze Sammlung Partitur nebst Einzelstimmen von dem Verleger für 30 fl. abgelassen wird. Dass dessen ohngeachtet die Nachfrage eine nur geringe ist, ist zwar ein sehr betrübendes aber sehr charakteristisches Stück Musikgeschichte unserer Zeit.

Ueber der Pflege des polyphonen Gesanges sollte jedoch die des gregorianischen Chorals nicht hintangesetzt werden, vielmehr sollte dieser den eigentlichen Kern des Domchors bilden, um den sich als festlicher Schmuck die aus ihm herausgewachsenen Tonschöpfungen des 16. Jahrhunderts ranken. Johann Georg Mettenleiter besorgte zu diesem Zwecke die Herausgabe eines Handbuches des gregorianischen Gesanges, welches das Nothwendige für das

Officium und die Liturgie enthielt. Es führt den Titel *Enchiridion chorale sive selectus completissimus cantionum liturgicarum juxta Ritum S. Romanae ecclesiae per totius anni circulum praesriptarum. Redegit ac comitante Organo edidit, Joh. Georg Mettenleiter. Ratisb.* 1853.

Um eine stylgerechte Begleitung dieser Choräle zu sichern, verfasste er auch eine Orgelbegleitung, die unter dem Titel erschien: *Enchiridion chorale juxta Ritum S. Romanae ecclesiae. Redegit ac comitante Organo edidit Johannes Georg Mettenleiter. Organum* 1854, welches er bis zum *Proprium sanctorum* vollendete, als ihn der Tod am 8. Okt. 1858 von seinem thatenreichen Leben abrief. Den Schluss desselben bearbeitete sein in den Geist seines Vaters tief eingeweihter Sohn *Engelbert* nach denselben Prinzipien, aber mit wohlerwogener Mässigung der oft zu schroffen Accordfolgen in dem von seinem Vater bearbeiteten Theile meidend.

Nachdem wir die vorzüglichsten Stützen Proskes in seinem grossartigen Unternehmen nambaft machten, können wir in der Entwickelungsgeschichte der Musikreform zu Regensburg fortfahren.

Nach endlosen Mühen und Kämpfen war es Proske, gehalten durch den kräftigen Willen des hochseligen Bischofs *Valentin*, gelungen, die Instrumentalmusik von dem Domchor zu beseitigen und dafür die Vocalwerke der grossen Meister des 16. und 17. Jahrhunderts zur Aufführung zu bringen, wozu ihm der eben erwähnte Chorregent Mettenleiter mit seiner tiefen Kenntniss dieser Werke und rastlosen Ausdauer auf dem Chore der Stiftkirche zur alten Kapelle zur Seite stand, während auf dem Domchor mit ebenso tiefem Verständnisse und gleichem Eifer der Domkapellmeister *Schrems* dirigirte. Durch diese beiden Männer wurde bald die Capelle in Regensburg durch ganz Deutschland so berühmt, dass von weiter Ferne Fremde herbei reisten, um die Musik im Dom und der alten Capelle zu hören oder hier praktische Unterweisung zu finden, um in ihrer Heimath diese Gesangsweise einzuführen.

Leider genoss Proske die Frucht seiner unsäglichen Mühe und Opfer nicht lange und nicht vollständig.

Ein physisches Leiden, das sich bei ihm eingestellt hatte, machte seinem Leben den 20. Dezember 1861 ein Ende. Seine reichhaltige Bibliothek ging testamentarisch gegen Abgabe einer Leibrente in die Hände des Hochw. Herrn Bischofes *Ignazius Senéstrey* über und wurde so der Diözese erhalten, mit welcher später nach dem Ableben des Bruders Joh. Georg Mettenleiters, des um die Musik vielverdienten Vikars Dr. Dom. Mettenleiter, auch die von beiden gesammelte an neuen klassischen Werken und Zeitschriften sehr bedeutende musikalische Bibliothek vereinigt wurde, so dass dort ein musikalischer Schatz bewahrt wird, der seines Gleichen sucht, und unter der Auf-

sicht des für diesen Schatz hochbegeisterten, in die Literatur desselben tief eingeweihten Domvikars und Capitel-Assessors Georg Jakob steht, der mit zuvorkommender Freundlichkeit Jedem, der mit Ernst den Studien kirchlicher Musik sich hingibt, Zugang und Benutzung der Bibliothek, aber nicht minder schätzenswerthe Aufschlüsse dieses Betreffs gewährt.

Bei Proskes Tode war die Musik der alten Meister nur in der Domkirche und in der Stiftskirche zur alten Capelle eingebürgert, allmählig verpflanzte sie sich auch in die andern Kirchen und jetzt sind es nur mehr die Kirchen zu St. Johann und die Karmelitenkirche, in denen noch die gewöhnliche Instrumentalmusik, und zwar oft recht herzlich schlecht aufgeführt wird.

Aeusserst zu bedauern ist es, dass bisher die schon öfters beabsichtigte Schule für Heranbildung von Chordirektoren und Organisten zu Regensburg an den ihr entgegenstehenden Hindernissen gescheitert ist, so dass diese grossartige Schöpfung Proskes für die Zukunft noch immer mehr oder weniger in Frage steht, wenn der jetzige Capellmeister Schrems den Taktstock niederzulegen genöthigt sein wird. Es haben sich wohl mehrere Priester, die als Singschüler der Dompräbende unter ihm gebildet wurden und an seiner Seite als Präfekten dieses Instituts wirkten, hiefür begeistert, allein es wird diesen immer schwer werden das praktische Verständniss und den Takt, den sich Schrems durch seine langjährige Erfahrung erworben, zu ersetzen.

3. Unter den Tüchtigsten steht unstreitig der ehemalige Inspektor zu *St. Emmeran Franz X. Witt* der nicht bloss selbst ein tüchtiger Contrapunktist ist, sondern der auch in Aufführung alter Meister auf seinem Chore, was Verständniss, Präzision und Reinheit der Intonation betrifft, Vorzügliches leistete, und durch den von ihm begründeten Cäzilien-Verein und die von ihm redigirten Journale, „Fliegende Blätter“ und „*Musica sacra*“ sich grosse Verdienste um Abschaffung schreiender Missbräuche und Verbannung der ungeeigneten Kirchencompositionen erworben hat. So sehr dieses Streben Anerkennung verdient, so bleibt doch von positiver Seite noch Manches zu wünschen übrig, wenn diese Thätigkeit der Intention Proskes förderlich werden sollte. Fürs Erste ist in den beiden Journalen das Interesse dieser Musikweise nur schwach und selten vertreten, und fürs Zweite ist vieles von dem, was als Ersatz für die verdrängte Instrumentalmusik in diesen Journalen geboten wird, und in Folge einer einseitig aufgefassten Reform an musikalischem Repertoire zu Tage gefördert wird, von sehr fraglichem musikalischen Werthe an sich — hie und da reine Schüler Arbeit — oft wenigstens gewiss nicht besser, als gar Manches von dem Guten und wahrhaft Schönen, was die Instrumentalmusik zur Auswahl bietet. Uebrigens ist das bisher durch Witt angeregte Streben zur Um-

kehr mit Freuden begrüsst, das Bessere wird jedenfalls nach überwundener Krisis zu Tage treten.

Die am 3. 4. und 5. August 1869 abgehaltene Generalversammlung des Cäcilien-Vereins hat sowohl durch ihre Verhandlungen und Beschlüsse, als durch die von ihr veranstaltete mustergiltige Aufführung classischer Meisterwerke Grosses geleistet, und es gehört nicht zu den geringsten Verdiensten des unermüdlichen, begeisterten Präsidenten des Vereins, Herrn *Witt*, mit allem Nachdrucke betont zu haben, dass diese Hoffnung wird illusorisch sein, so lange nicht mehr als bisher für Herstellung von Schulen, in denen Sänger und Gesanglehrer, Organisten und Direktoren auf Grund der alten Musikgesetze gebildet werden, geschieht.

In richtiger Würdigung, dass Reden verhallen und bald nach der aufregenden Wirkung solcher Versammlungen auch aus der Erinnerung schwinden, wurden auf Herrn Witt's Veranlassung in Nr. 9 der fliegenden Blätter des Jahres 1869 zwei Preise zu je 75 fl. für Mitglieder des Cäzilien-Vereines festgesetzt, welche binnen Jahresfrist eine Gesangschule in ihrem Wohnorte gründen.

4. Auch am Rhein hat sich schon seit längerer Zeit eine Umkehr zum Besseren angebahnt, und zwar waren es auch dort die Meister des 16. u. 17. Jahrhunderts deren Werke man wieder der Kirche zurückzugeben strebte.

Die Seele dieses Bestrebens war Domkapitular *Stephan Lück* in Trier. Er erkannte nicht nur, dass in den Werken der älteren Meister uns die Muster des wahren Kirchengesanges vorliegen, sondern ganz richtig, dass die Hauptstütze zur Verbesserung des Kirchengesanges in der Gründung guter Singchöre bestehe und es ohne dieselben ohne Nutzen sei „diese ausgezeichneten Compositionen aus dem Staube gezogen zu haben, in welchem sie schon zu modern anfingen, wenn man keine Chöre hat, die sie zu singen verstehen. Auf die Heranbildung solcher Chöre muss also die Sorgfalt derjenigen gerichtet sein, denen die Verbesserung des Kirchengesanges am Herzen liegt. An den Kirchen, welche eigene musikalische Capellen oder Musikschulen oder doch bedeutende Mittel haben, lässt sich dieses unter einsichtsvoller und fester Leitung der Vorgesetzten ohne besondere Schwierigkeit zu Stande bringen, und diese Kirchen sind es auch, die allen übrigen durch einen in hohem Grade erbaulichen grossartigen Gesang vorleuchten sollen.“

Er schrieb dieser Ueberzeugung gemäss selbst eine „Theoretisch-praktische Anleitung zur Herstellung eines würdigen Kirchengesanges, Trier 1856“, welche allen kirchlichen Singschulen dringend zu empfehlen ist.

Um aber auch das nöthige Material zu schaffen, sammelte er mit grosser Liebe und Aufopferung, und gab eine Auswahl dessen, was er für das Nothwendigste und Passendste hielt 1859 bei M. Leistenschneider in Trier in

Druck, und zwar mit solcher Uneigennützigkeit, dass die 2 Bände dieser Sammlung, welche 16 Messen und 80 Motetten der bewährtesten Meister enthalten, um 1 Thaler ausgeboten wurden, um ja jeder auch der unbemitteltsten Kirche die Anschaffung zu ermöglichen.

Gleiches Streben zeigt sich in allen Rheinischen Kirchenprovinzen nach dem Vorbilde von Regensburg den greg. Choral und die Vokalmusik der alten Zeit ins Leben zu rufen.

Dagegen suchten die achtungswerthen Compositeure der östlichen Diözesen, Bernhard Hahn und Mauritius Brosig durch Herausgabe von Kirchen-Musikalien in der instrumentirten Kirchenmusik bessere Bahnen einzuschlagen; aber was derselben Noth thut, haben sie leider nicht erfasst, wenn auch ihre Werke sich rühmlich vor den Uebrigen auszeichnen.

Es würde zu weit führen, auch auf die Musikzustände anderer Länder eingehen zu wollen, es genüge hinzuweisen, dass Frankreich den gregorianischen Choral eigentlich nie aufgegeben und sich vor allen Ländern besonders in theoretischen Schriften über denselben und durch die Sorgfalt, mit der einzelne Bischöfe die Herausgabe geeigneter Choralbücher unternahmen, hervorthue. Was die praktische Ausführung besonders der mehrstimmigen Musik betrifft, steht es Deutschland bedeutend nach und liefert das Hauptjournal über Kirchenmusik durch seine oft trivialen Musikbeilagen den sprechendsten Beweis, während der Text die gediegensten Abhandlungen bringt.

Von Italien, einst der Wiege und Pflanzstätte der kirchlichen Musik, verbreitete sich auch der Verfall vorerst der weltlichen und durch sie der kirchlichen Musik, die auch bis jetzt noch tief darniederliegt, wie alle bezeugen, welche italienische Kirchenmusik gehört haben.

Die sixtinische Capelle allein hat sich durch Zurückweisung aller Neuerungen von diesem Verderben rein erhalten und ihre alte Tradition bewahrt.

D. Verordnungen der Kirche über kirchliche Musik.

Wenn es sich um Kirchenmusik handelt, so ist stets die Idee, in welcher die Kirche die Musik auffasst, der Hauptfaktor, daher hier den Verordnungen und Aussprüchen der Kirche und ihrer obersten Leiter, der Päpste und der Bischöfe, ein besonderer Abschnitt zu widmen ist.

Es dürfte am Zweckmässigsten sein bei Aufführung derselben, der bisher eingehaltenen Ordnung in der Entwicklung der Kirchenmusik so viel als möglich zu folgen. Dass die Musik insbesondere der Gesang mit dem Christenthume aufs Innigste verflochten sei, lehren schon: 1. Im Allgemeinen, a. Aussprüche der heil. Schrift und Kirchenväter. Das heil. Evangelium, welches uns Matth. 26 v. 30 erzählt, dass der Gebrauch, mit gottesdienstlichen Handlungen den Gesang zu verbinden, von Jesus Christus, dem göttlichen Stifter unserer Reli-

gion selbst geheiligt worden sei. Nach diesem Vorbilde wird der geistliche Gesang von den Aposteln empfohlen. Coloss. 3, 16. Jakob 5, 13. 1. Chorinth. 14, 15—16. Coloss. 5, 18—19. Ephes. 5. 19.

Die Christen folgten dieser Ermahnung und dem Beispiele der Apostel, dafür haben wir das Zeugniss des Plinius, der an den Kaiser Trajan berichtet, *Ep. lib. X.* 97 dass die Christen eingestehen, „sie kämen gewöhnlich vor Aufgang der Sonne zusammen um Christo, als Gott, gemeinschaftlich Lieder zu singen.“ Die Art des Gesanges erfahren wir aus dem Berichte des Juden *Philo* siehe Seite 7.

Schon im 2. Jahrh. war der Kirchengesang so ausgebildet, dass eigene Sänger dafür bestimmt waren (pag. 8) während das Volk sich auf den Gesang der *Doxologie* des *Alleluja, Kyrieleis,* und *Amen* beschränkte.

Die Kirche forderte aber immer Andacht und Ernst vom kirchlichen Gesange.

Nachdem der heil. Ambrosius Eingezogenheit bei allen kirchlichen Akten empfohlen hat, schreibt er: „Endlich selbst beim Gesange ist Eingezogenheit die erste Pflicht, ja sogar beim Sprechen, so dass, wie jemand zu psalliren, zu singen oder zu sprechen beginnt, der eingezogene Anfang, die Fortsetzung schon empfiehlt.“

Zur Stelle im Briefe des heil. *Paulus* an die Epheser c. V. v. 19. „Redet mit einander in Psalmen und Lobgesängen und geistl. Liedern, singet und jubelt dem Herrn in euren Herzen,“ fügt der heil. Hieronymus bei: „Hört es, Jünglinge! hört es ihr, denen es obliegt, in der Kirche zu psalliren. Gott muss man mit dem Herzen nicht mit dem Munde (allein) singen. Nicht sollt ihr, wie Schauspieler, Kehle und Mundhöhle mit süsser Arznei geschmeidig machen, damit man in der Kirche theatralische Weisen und Gesänge höre; sondern singt in Furcht, in der That, und im Verständniss der Schriften. Sollte auch einer sein, den jene „rauhkehlig“ (κακοφόνος) nennen, so ist er doch vor Gott ein guter Sänger, wenn er gute Werke hat.“ Ja, die wahre Weihe erhält der Kirchengesang und vornehmlich der Choral erst durch die Frömmigkeit des Sängers.

Ja selbst in der Hausmusik soll nach dem Ausspruche des *Clemens* von Alexandrien jeder leichtfertige und verweichlichende Gesang vermieden werden: „Bescheidene und keusche Musik *(Harmoniae)* kann man wohl gestatten; dagegen ist von unserer kräftigen und nervigen Denkungsweise wahrhaft weichliche und entnervte Musik so ferne als möglich zu halten, welche durch die verwerfliche künstliche Biegsamkeit der Stimme zu einer verfeinerten und trägen Lebensweise verleitet. Ernste und gemässigte Gesänge verhindern Schwelgerei und Ausgelassenheit. Chromatische Gesänge, Ausgelassenheit beim Wein, Bekränzen mit Blumen, Huren-Musik sind zu meiden.“

Den Gesang der Kirche zu ordnen waren besonders *Ambrosius* und vorzüglich der heil. *Gregor* der Grosse bestrebt.

Als man im 10. Jahrh. anfing dem *Cantus Gregor.* eine Melodie beizufügen und die Sänger sich sodann im freien *Discantus alla mente* versuchten, tritt die Kirche den dadurch entstandenen Missbräuchen entgegen, aber mit grosser Mässigung, *cf.* pag. 73. Die richsigste Einsicht in die Absicht der Kirche bei ihren Constitutionen über die Musik gibt die Bulle Benedikts XIV an die Bischöfe des Kirchenstaates, die hier wegen ihrer hohen Bedeutsamkeit für die aufgestellte Frage und als ein gutes Stück der kirchlichen Musikgeschichte in getreuer Uebersetzung folgt, umsomehr als sie die verschiedenen Musikverhältnisse in geordneter Aufeinanderfolge bespricht.

Benedict XIV. an die Bischöfe des Kirchenstaates.

Wir ermahnen dich, geliebtester Bruder, dass der Gesang, der jetzt in der Kirche aufgenommen ist und gewöhnlich mit der Orgel oder andern Instrumenten begleitet wird, so geordnet werde, dass nichts Unheiliges, nichts Weltliches oder Theatralisches in demselben anklinge.

Allerdings hat die ganze christliche Kirche den Gebrauch der Orgel und anderer Musik-Instrumente noch nicht angenommen; denn ausser den Ruthenern des griechischen Ritus, welche in ihren Kirchen weder Orgeln noch andere Musikinstrumente haben, hat unsere päpstliche Capelle wie männiglich bekannt, den musikalischen Gesang, aber nur einen ernsten, anständigen und frommen zugelassen, aber nie der Orgel Eingang gestattet, was auch von *Pater Mabillion* bemerkt wird. Ferner führt *Grancolas* einige ausgezeichnete Kirchen in Frankreich auf, welche die Orgel und den musikalischen oder harmonischen Gesang bei den heiligen Funktionen nicht anwenden. Die berühmte Kirche in Lyon, welche Neuerungen immer abgeneigt war, hat sich nach dem Vorbilde der päpstlichen Capelle bis auf den heutigen Tag nicht entschliessen können, sich der Orgel zu bedienen.

Es gibt Autoritäten, welche die Anwendung der Musikinstrumente zum harmonischen Gesange in der Kirche durchaus nicht billigen. Abt Aelredus, ein Zeitgenosse und Schüler des h. Bernhard schreibt in 2. Buche seines Werkes mit dem Titel: „*Speculum charitatis*“ cap. 23 S. 23. Bibliothek *Patrum* p. 118 so: „Da nun einmal die Typen und Vorbilder aufgehört haben, wozu in den Kirchen so viele Orgeln und Cymbeln? Wozu, frage ich, das schreckliche Blasen der Bälge, das eher das Krachen des Donners als die Lieblichkeit einer Stimme ausdrückt? Wozu dieses Zusammenzwängen, dieses Abbrechen der Stimmen? Der eine singt vor *(praecinit)*, der andere tiefer *(decinit)*, der andere höher *(supercinit)*, wieder ein anderer zertheilt und zerschneidet einige Noten in der Mitte.

Wir wagen zwar nicht zu behaupten, ob zur Zeit des heil. Thomas von Aquin in keiner Kirche musikalischer Gesang mit Musik-Instrumenten Platz gegriffen hatte; allein das lässt sich sicher annehmen, dass es in den dem heil. Kirchenlehrer bekannten Kirchen nicht der Fall war; daher scheint er auch diesem Gesange nicht günstig gestimmt: denn *Tract.* 2, 2 *quaest.* 91 Art. 2 löset er die Frage, ob im Lobe Gottes Gesänge zuzulassen sind mit der Antwort. Sie sind zuzulassen; entgegnet sich aber n. 4.

„Die Kirche lässt Musik-Instrumente, als Cithern und Psalterien im Lobe Gottes nicht zu, damit sie nicht den Juden ähnlich sei, da im Ps. 32 gesagt wird: „Preiset den Herrn auf der Cyther, auf dem 10seitigen Psalterium preiset ihn.“ Darauf antwortet er: „Dergleichen Musikinstrumente dienen mehr dazu, Wohlgefallen zu erwecken, als innerlich zur Andacht zu stimmen. Im alten Testamente seien sie desswegen angewendet worden, weil das Volk hart und sinnlich war, und durch solche Instrumente angeregt werden musste, wie durch irdische Verheissungen.“

Uebrigens fügt er noch bei, seien die Instrumente im alten Bunde Vorbilder mancher Dinge gewesen: „Dann auch“ sagt er „weil derartige materielle Instrumente etwas vorbildeten“.

Vom heil. Papst Marcellus wird erzählt, dass er damit umgegangen sei, die Musik in den Kirchen abzuschaffen und den Kirchengesang auf den *Cantus planus* zu beschränken.

Zu unserer Zeit sehen wir, dass der Cardinal Thomasi in der Titularkirche zum *heil. Martin ad Montes* am Feste dieses Heiligen in der Messe und in der Vesper musikalische Gesänge nicht wollte, sondern bei der Feier des heil. Messopfers den *Cantus planus* von Ordens-Männern ausführen liess.

Es gibt aber auch Autoritäten, welche die Begleitung des musikalischen Gesanges mit Instrumenten beim Gottesdienste billigen. In demselben Jahrhundert, in dem der vorerwähnte *Aelredus* lebte, blühte auch *Johannes Sariberiensis,* Bischof von *Carnota,* welcher im I. Buche *Polycraticus c.* 6 die Instrumentalmusik oder den Zusammenklang der Stimmen mit den Instrumenten lobt. „Die heil. Väter“ sagt er „waren der Ansicht, dass nicht nur der Klang der menschlichen Stimmen, sondern auch das Spiel der Instrumente anzuwenden seien, um die Sitten zu bilden, und durch Erhebung der Tugend die Gemüther zur Gottesverehrung zu lenken, da sie die Ehrfurcht vor dem Tempel beförderten“.

Der heil. Antonius verwirft den harmonischen Gesang beim Gottesdienste nicht. Der *Cantus firmus,* schreibt er, wurde beim Gottesdienste von heiligen Lehrern eingesetzt, nämlich vom heil. *Gregor, Ambrosius* u. a. Wer aber den *Biscantus* erfand, weiss ich nicht. Er scheint mehr dem

Ohrenkitzel zu dienen als der Andacht, wiewohl ein gottesfürchtiger Sinn auch aus seinem Anhören Frucht gewinnen kann.

Und bald darauf lässt er beim Gottesdienst nicht bloss die Orgel, sondern auch andere Instrumente zu: „Aber auch das Spiel der Orgel und anderer Instrumente hat seit David begonnen, seine Wirksamkeit auf das Lob Gottes zu äussern.“

Marcellus II. hatte beschlossen, musikalische Gesänge und Musikinstrumente aus der Kirche zu entfernen, aber *Joh. Petrus Aloys. Praenestinus*, Capellmeister am Vatikan, hat musikalische Gesänge zur Aufführung bei der Feier der heil. Messe mit solcher Kunst componirt, dass sie die Gemüther zur Frömmigkeit und Andacht stimmten. Als sie der heil. Papst hörte, stand er von seinem Vorhaben ab.

Im *Conc. Trid.* handelte es sich um Ausweisung der Musik aus den Kirchen, als aber Kaiser Ferdinand durch seine Gesandten darthat, dass der musikalische oder figurirte Gesang für das Volk ein Reizmittel zur Andacht und Frömmigkeit sei, milderte man das Drekret, wie zu lesen ist, *in sess.* 22 *in decr. de observ. et evit. in celebr. Missae.* In diesem Dekrete wurde aus den Kirchen nur jene Musik ausgewiesen, in der entweder in die Orgel oder den Gesang etwas Leichtfertiges oder Unreines sich mischt.

In der That schlossen sich diesem Urtheile gerne Kirchenschriftsteller von berühmten Namen an. *Bellarmin* lehrt: „Der Gebrauch der Orgel sei in den Kirchen beizubehalten, aber andere Musikinstrumente nicht leicht zuzulassen. Woraus folgt, dass wie die Orgeln wegen der Schwachen in der Kirche behalten, andere Musikinstrumente nicht leichthin eingeführt werden sollen.“

Derselben Ansicht ist auch der Cardinal *Cajetan* in seiner Bemerkung zum Worte „*Organum*“. „Obgleich der Gebrauch der Orgeln in der Kirche neu, wie denn die Römische Kirche sich ihrer in Gegenwart des Papstes nicht bedient, so ist doch der Gebrauch derselben in Anbetracht der noch schwachen, sinnlich gesinnten Gläubigen erlaubt.“

Cardinal *Baronius* schreibt *ad ann. Chr. LX:* „Da aber nach vielen Jahrhunderten der Gebrauch entstand, in der Kirche Orgelinstrumente anzuwenden, welche aus einer Verbindung ungleicher Röhren bestehen, so kann sie kaum jemand mit Recht missbilligen.“

Cardinal *Bona* sagt, indem er von der göttlichen Psalmodie handelt c. 17. „Der mässige Gebrauch der Orgeln etc. kann nicht verworfen werden. Der Klang der Orgel erheitert den trüben Sinn, lässt die Freude des höheren Reiches ahnen, regt die Trägen auf, ermuntert die Fleissigen, bewegt die Gerechten zur Liebe, und ruft die Sünder zur Busse.“

Suarez bemerkt, dass man unter dem Worte *Organum* nicht nur jenes Instrument verstehe, welches heute diesen Namen führt, sondern alle andern harmonischen Instrumente (was schon früher der heil. Isidor im 2. Buche *orig. c.* 20 bemerkte, „das Wort *Organum* steht insgemein für alle Musikinstrumente“) daher schliesst er, ist die Orgel in die Kirche aufgenommen, so sind auch alle andern Musikinstrumente zuzulassen.

Sylvius weiset den harmonischen Gesang nicht zurück: „Es ist“, sagt er, „auf den Kirchengesang grosse Sorgfalt zu verwenden, sowohl auf den, der *planus,* oder gregorianischer heisst, welcher der eigentliche Kirchengesang ist, als auch auf den, der später in der Kirche eingeführt wurde und figurirter oder harmonischer Gesang genannt wird.“ Und bald darauf: „Nichtsdestoweniger ist zu missbilligen, was nach vielen Jahrhunderten in Gebrauch kam, dass man Musikinstrumente beim kirchlichen Gottesdienste anwendete.“

Bellote sagt: „Folglich ist es nicht den Musikinstrumenten als Fehler anzurechnen, dass erst in späteren Jahrhunderten die Kirche sich musikalischer Sänger und musikalischer Instrumente bediente, sondern, dass diese Instrumente von den Heiden zu schändlichen und unfläthigen Diensten, nämlich bei Theatern, Gastmälern und Götzenopfern verwendet worden sind.“

Persicus spricht in seinem Traktate vom Gottes- und Kirchendienste *dub.* 5 *n.* 7 so von dem figurirten Gesange: „Ich sage zweitens, wenn auch im organischen oder figurirten Gesange viele Missbräuche einschleichen können, wie es bei allen anderen kirchlichen Ceremonien der Fall ist, so ist er doch an sich, wenn er entsprechend, andächtig und mit geziemender Einschränkung gehandhabt wird, erlaubt und es besteht kein Recht, ihn zu verbieten.“ Und zu *dub.* 6 *n.* 3 behauptet er, dass der allgemeine Gebrauch der Orgel und anderer Instrumente beim Gottesdienste an sich lobenswerth und zur Erhebung der Gemüther Unvollkommener zur Betrachtung Gottes sehr dienlich sei.

Und zwar ist der Gebrauch des harmonischen oder Figuralgesanges, und der Musikinstrumente in Messen, Vespern und andern Kirchenfunktionen so weit schon verbeitet, dass er selbst bis in die Gegend von Paraguai gedrungen ist.

Endlich sagen wir, dass es Niemanden gibt, der nicht theatralische Gesänge in den Kirchen verabscheute und einen Unterschied zwischen den heiligen Klängen der Kirche und den profanen der Schauspiele forderte.

Merkwürdig ist die Stelle des heil. *Hieronymus in Can. Cantantes dist.* 92. „Singet und psalliret dem Herrn in euren Herzen. Hören sollen das die Jünglinge; hören sollen es diejenigen, deren Obliegenheit es ist, in den Kirchen zu psalliren. Man soll Gott nicht bloss mit der Stimme singen, sondern mit dem Herzen, nicht nach Art der Schauspieler Kehle und Schlund

durch süsse Heilmittel geschmeidig machen, damit man in der Kirche theatralische Weisen und Gesänge zu hören bekomme."

Der heil. *Nicetius* beschreibt den in der Kirche anzuwendenden Gesang so: „Es soll eine nüchterne, der heiligen Religion entsprechende Melodie gesungen werden, welche nicht theatralische Schwierigkeiten enthält, sondern euch zur wahren Frömmigkeit weiset, welche nichts Theatralisches athmet, sondern Zerknirschung der Sünder wirkt."

Die Väter des Conzils von *Toledo* 1566 sagen: „Darauf ist hauptsächlich zu sehen, dass der Ton der Musik nicht theatralischen, unzüchtigen Liebes- oder kriegerischen Weisen beim Absingen des Lobes Gottes ähnlich sei."

Mehrere gelehrte Schriftsteller tadeln scharf schauspielartige Töne und Gesänge und fordern, dass solche Missbräuche von den Kirchen ferne gehalten werden.

Um aber das Thema vom Missbrauch theatralischer Gesänge in den Kirchen zum Schlusse zu führen, welcher so offenbar ist, dass er keiner Worte und Beweise bedarf, genügt es anzudeuten, dass alle von uns oben angeführten Autoritäten, welche zu Gunsten des figurirten oder harmonischen Gesanges und der Musikinstrumente in der Kirche gesprochen haben, offenbar bezeugen und bekennen, dass sie das nur in dem Sinne geschrieben haben, dass es keineswegs von dem, Theatern und Schauspielen eigenthümlichen Style zu verstehen seien, den sie gleichfalls missbilligen, sondern von dem Gesange und Tone, welcher der Kirche ziemt und das Volk zur Andacht stimmt, was jeder erkennen kann, der ihre Schriften liest.

Daraus folgt, dass man sorgfältig untersuchen müsse, welches der rechte und billige Gebrauch, welches aber der Missbrauch sei. Um aber eine bestimmte Ordnung einzuhalten, werden wir zuvor davon sprechen, was in der Kirche gesungen werden darf, dann von der Art und Weise, wie der Gesang angeordnet werden soll, endlich von den der Kirche eigenen Instrumenten, die in den Tempeln gespielt werden dürfen.

Zur Zeit Nikolaus III. tadelt *Durandus* den damals bestehenden Gebrauch jener Gesänge, welche man Motetten nennt. Im *tract. de modo gen. Conc. celebrandi c.* 19. „Der Anstand scheint es dringend zu fordern, dass das andachtsleere, unordentliche Singen der Motetten und ähnlicher Gesänge in der Kirche nicht stattfinde."

Hierauf zeigt Johannes XXII. in seinem *Decretal: Docta sanctorum,* dass er das Singen der Motetten in der Umgangssprache verabscheue: „Mit Motetten in der gewöhnlichen Sprache sollen sie nie auftreten."

Suarez scheint den Motetten günstiger gestimmt gewesen zu sein, auch wenn sie in der gewöhnlichen Sprache geschrieben waren. Um seine Behauptung zu begründen, führt er die Sitte und den Gebrauch einiger Kirchen

an, in welchen Lieder oder in Musik gesetzte Gedichte nicht beanstandet werden, obgleich diese Kirchen von weisen Prälaten geleitet werden. Er fügt noch bei, dass in den ersten Zeiten der Kirche jeder Gläubige fromme und andächtige von ihm componirte Lieder in der Kirche sang, und sucht durch diesen alten gewohnten Gebrauch die Anwendung der Motetten einigermassen zu bevorworten.

Da er aber merkt, dass man ihm den Einwurf machen könnte, dass durch solche Lieder, Motetten genannt, die kirchliche Psalmodie Eintrag leiden könnte, antwortet er auf denselben so: „Auch jene Unterbrechung oder Störung, welche dadurch zwischen den Theilen einer Hora eintritt, ist nicht tadelnswerth, weil moralisch die Andacht gleichsam fortgesetzt wird, die durch jene Gesänge angeregt werden soll, so dass derselbe gleichsam als eine Anregung zum Folgenden und als ein feierlicher und passender Schluss des Vorhergegangenen und so als ein Schmuck der ganzen Hora angesehen werden kann."

Am Schlusse des Jahres 1657 schrieb Alexander VII. in der *Const. „Piae sollicitudinis"* vor, dass während des Gottesdienstes und während das Allerheiligste den Gläubigen zur öffentlichen Anbetung ausgesetzt ist, keine anderen Gedichte oder Texte gesungen werden dürfen als jene, welche im besonderen Offizium oder im Commune für jeden Festtag oder die Feier eines Heiligen vorgeschrieben oder aus der heiligen Schrift oder den Werken der heiligen Väter genommen sind, doch so, dass sie zuvor zur Gutheissung der Congregation der heiligen Riten vorgelegt werden."

Aus dieser Constitution scheint der Gesang der Motetten, welche nach der von Alexander VII. gegebenen Vorschrift componirt und von der Congregation der Riten approbirt sind, ohne Zweifel genehmigt zu sein.

Diese Constitution bestätigte Innozens XI. unterm 3. Dezember 1678. Als sich ein Bedenken über die Auffassung und Auslegung der Constitutionen Alexanders VII. und Innozens XI. erhob, erliess Innozens XII. ein Dekret, durch welches er im Allgemeinen den Gesang jeder Art von Liedern oder Motetten verbot; während der feierlichen Messe aber ausser dem Gesange des *Gloria* und *Credo* nur den Introitus, das Graduale und Offertorium, während der Vesper aber ohne weitere Abänderung die Antiphonen vor und nach den Psalmen zu singen gestattete. Ueberdiess wollte und verordnete er, dass die musikalischen Sänger sich ganz nach den Vorschriften des (Priester) Chores richten und sich ihm vollständig anschliessen, denn, wie es nicht erlaubt ist, im Chore dem Officium oder der Messe etwas beizusetzen, so wollte er nicht, dass dieses den Musikern gestattet sei, sondern liess nur dieses zu, dass aus dem Officium und der Messe, welche am heiligsten Frohnleichnamsfeste gebetet wird, nämlich aus den Hymnen des heiligen Thomas oder aus den

Antiphonen und anderen Stellen des Breviers oder römischen Missals irgend ein Gedicht oder ein Motett, ohne irgend eine Veränderung des Wortlautes genommen und zur Erbauung der Gläubigen gesungen werden könne, während der Erhebung oder öffentlichen Aussetzung der heiligen Hostie.

Man kann nicht in Abrede stellen, dass durch die Erlassung dieses Gesetzes in Betreff der Lieder oder in Musik gesetzter Gedichte oder Motetten nicht Unerhebliches geschehen sei, theatralische Gesänge von den Kirchen ferne zu halten; aber man muss auch gestehen, dass damit zur Erreichung dieses Zweckes noch nicht Alles gethan war. Es kann nämlich geschehen, und es geschieht nicht ohne unser schmerzliches Bedauern, dass das Gloria, das Symbolum, der Introitus, das Gradual und Offertorium und die übrigen in der Messe und in den Vespern obenerwähnten Theile, wohl gewöhnlich gesungen aber auf theatralische Weise und mit schauspielmässigem Lärm vorgetragen werden.

Der grosse Bischof Wilhelm Lindanus ist in seiner *Panoplia Evangelica lib.* 4 *cap.* 78 dem musikalischen Gesange in den Kirchen nicht entgegen, aber er tadelt die häufigen Wiederholungen und das Durcheinanderwerfen der Worte und schlägt vor, dass in den Kirchen eine solche Musikweise zur Anwendung komme, welche dem Inhalte des Gesungenen entsprechend ist. „Ich weiss wohl“, sagt er, „dass einige der Ansicht sind, es sei angemessener die Musik mit Orgeln und Musikern beizubehalten, und ich stimme ihnen gerne bei, wenn statt der jetzt in den Kirchen eingedrungenen Musikweise eine andere eingeführt wird, welche ernster ist und für die Sache selbst mehr sich eignet; und wenn sie auch nicht, wie es sein sollte, mehr Vortrag als Gesang ist, doch wenigstens dem Inhalte des Gesungenen geeigneter und passender ist.“

Drexellius ruft in seinem Werke *Rhetorica coelestis lib.* 1 *cap.* 5 sehr passend aus: „Hier sage ich es euch in allem Frieden, o Musiker, gegenwärtig ist in unsern Tempeln eine neue, ausschweifende Singweise herrschend geworden, zerrissen, tanzmässig und wahrhaft wenig andächtig, dem Theater angemessener als dem Tempel. Wir streben nach Kunst und verlieren die alte Weise zu beten und zu singen. Wir sorgen für Unterhaltung und vernachlässigen in Wahrheit die Frömmigkeit. Was ist denn diese neumodische und tänzelnde Musik anderes, als eine Komödie, in welcher die Sänger die Schauspieler vorstellen, von denen bald einer, dann zwei, dann wieder alle zusammen auftreten und singend mit einander verkehren, bald triumphirt wieder Einer, dem dann bald die Uebrigen folgen.“

Ein neuerer Schriftsteller, Benediktus Hieronymus Feijoo, *Magister generalis* des Ordens vom heiligen Benedikt, gibt in seinem *Theatro critico universali serm.* 14 auf Erfahrung und Kenntniss der Musiknoten gestützt

ein Mittel an, wodurch die Kirchenmusiken auf eine Art und Weise beschränkt werden könnten, die in Allem vollkommen sich von der Theatermusik unterschiede. Wir begnügen uns, im Hinblick auf die Normen der heiligen Concilien und die Aussprüche erprobter Schriftsteller zu erinnern: Wenn der Theatergesang so beschaffen ist, wie man uns berichtet hat, dass das zusehende und zuhörende Volk zwar durch die Melodien der Sänger ergötzt, durch die Kunst der Musik erfreut, von dem musikalischen Rhythmus erheitert wird, die Melodie und Annehmlichkeit der Stimmen zwar vernimmt, die Worte aber meistens nicht recht versteht — so muss im Kirchengesange gerade das Gegentheil beobachtet werden, in welchem vorzüglich dahin alle Sorge zu verwenden ist, dass die Worte vollkommen und deutlich verstanden werden. Denn da in den Kirchen die Musik Aufnahme fand, die Gemüther der Menschen zu Gott zu erheben, lehrt der heilige Isidorus *lib. I de Eccl. off. c.* 5, der Psalter wird desswegen von der Kirche mit annehmlichen Melodien gesungen, damit die Gemüther um so eher zur Zerknirchung erweckt werden. Das kann gewiss nur schwer erreicht werden, wenn die Worte nicht gehört werden. Im Concil zu *Cameria* im Jahre 1565 *lit.* 6 *cap.* 4 *tom.* 10 wird so bestimmt: „Was übrigens im Chore gesungen werden muss, werde mit solcher Stimme gesungen, dass es mit dem Geiste aufgefasst werden kann.“ Und im Concil zu Köln vom Jahre 1536 *cap.* 12 *tit. de off. priv.* liesst man: „Auch das ist in einigen Kirchen nicht recht, dass wegen der Sänger und Orgeln das ausgelassen oder abgekürzt wird, was wichtig ist. Der Art sind die Lesung der prophetischen oder apostolischen Worte, welche wir Epistel nennen, das Symbolum, die Präfation welche auch eine Danksagung ist, und das Gebet des Herrn. Daher sind diese so wie alles Uebrige ausdrücklich und vernehmlich zu singen.“

Im Concil zu Mailand aber, gehalten im Jahre 1565 *pars* 2 *num.* 51 in der Harduinischen Sammlung p. 687 liest man folgendes: „Beim Gottesdienste oder überhaupt in den Kirchen sollen profane Gesänge und Töne, auch bei den heil. Gesängen keine weichlichen Verzierungen, welche mehr durch Zusammenpressen der Kehle, als durch den Mund hervorgebracht werden, noch weniger leichtfertige Gesangsweisen angewendet werden. Die Gesänge und die Töne seien ernst, fromm und deutlich und dem Hause Gottes und seinem Lobe angemessen, so dass man zugleich die Worte versteht und die Zuhörer zur Frömmigkeit erhoben werden.“

In der betreffenden Angelegenheit haben wir eine Rede der auf dem Concil zu Toledo im Jahre 1566 versammelten Väter *Act.* 3 *cap.* 2 in der erwähnten Sammlung p. 1164. Sie sagen: „Da das, was in den Kirchen zur Feier des Lobes Gottes gesungen wird, so gesungen werden muss, dass die Einsicht der Völker, so weit es möglich ist, belehrt und durch religiöse An-

leitung zur Frömmigkeit und Andacht, die Gemüther zur Verehrung der göttlichen Majestät und zu himmlischen Begierden erhoben werden können; so seien die Bischöfe auf ihrer Hut, dass nicht, während sie auf dem Musikchor Singweisen aller Art ohne Unterschied gestatten, die Worte der Psalmen und anderen Stücke, welche gesungen werden müssen, verhüllt und der Sinn im ungezügelten Lärm vergraben werde. Sie haben also die sogenannte organische Musik so im Zaume zu halten, dass die Worte dessen, was gesungen wird verstanden und mehr durch den Vortrag als durch auffallende Schnörkel die Gemüther der Zuhörer zum Lob Gottes bewegt werden."

Aus diesem geht offenbar hervor, wie begründet die Klage des Bischofs Lindanus war: „Jetzt ist es nicht an dem, dass die Musiker die Gemüther der Zuhörer bloss nicht zur Uebung der Frömmigkeit und zu himmlischen Begierden erheben, sie rufen sie vielmehr davon weg, wenden sie ab und entfremden sie derselben.

Ich kann mich erinnern, dass ich einst den *Laudes* beiwohnte, und auch bei der angestrengtesten Aufmerksamkeit nicht ein Wort von dem verstehen konnte, was psallirt wurde; so war alles durch Wiederholungen der Sylben vermischt, durch die Stimmen verwirrt, mehr durch schreckliches Geschrei und ungezügeltes Brüllen als durch den Gesang verhüllt."

Daraus können wir auch ermessen, wie fromm der Wunsch und wie weise die Mahnung war, durch welche *Drexellius* die Musiker zur Frömmigkeit ermunterte. „O, möchte doch nur etwas von der früheren Gottesscheu in der heiligen Musik wieder erwachen. Wenn euch, meine Männer, die Ehre Gottes am Herzen liegt, so thuet das und arbeitet dahin, dass man die Worte, welche gesungen werden, auch verstehe. Was sollen mir denn die verschiedenen Klänge in der Kirche, was die vielfache Harmonie, wenn der Kern fehlt, wenn ich den Sinn und die Worte, welche durch diese Harmonie dem Herzen eingeflösst werden sollen nicht vernehmen kann."

Dadurch rechtfertigt sich die Antwort, welche der Cardinal Dominikus Capranica dem Papste Nikolaus V. gegeben haben soll. Als dieser nämlich einer heiligen gottesdienstlichen Funktion beigewohnt hatte, welche unter musikalischem Gesange vor sich gegangen war, bei welchem man den Text nicht verstehen konnte, fragte ihn der Papst, was er von dieser Musik halte; da soll er geantwortet haben, was man bei *Poggius* im Leben dieses Cardinals, herausgegeben von *Balutius lib.* 3 *miscellaneorum* §. 18 pag. 289 nachlesen kann.

Der grosse Kirchenvater Augustinus bezeugt *lib.* 9 *confess. cap.* 6 von sich selbst, dass er gewöhnlich in Thränen ausgebrochen sei, wenn er in der Kirche die lieblichen Gesänge der Hymnen gehört habe. „Wie viel habe ich geweint bei deinen Hymnen und Gesängen, tief bewegt von den Stimmen

deiner lieblich tönenden Kirche. Jene Stimmen flossen in meine Ohren und deine Wahrheit träufte in mein Herz und wurde durch sie erglüht. Daher kamen die Gefühle der Frömmigkeit, die Thränen flossen, und es war mir wohl bei ihnen.“

Als ihm aber das grosse Wohlgefallen, welches er bei Anhörung der kirchlichen Hymnen empfand, Gewissenszweifel machte, so glaubte er daher durch eine gewisse moralische Strenge und aus Furcht Gott zu beleidigen, dass der Gesang, welcher ihm dieses sinnliche Wohlgefallen gewährte, zu missbilligen sein dürfte; als er aber die Sache reiflicher überlegt hatte, änderte er diese Meinung aus dem Grunde, weil sein Gemüth nicht ob des Gesanges allein, sondern durch die mit dem Gesange verbundenen Worte bewegt werde, wie er selbst deutlich es erklärt *lib.* 10 *confess. cap.* 33. Es weinte also der heilige Augustin ergriffen vom zartesten Gefühle der Frömmigkeit, wenn er in der Kirche den Gesang der heiligen Texte hörte, indem er wohl die Worte hörte und verstand, welche durch den Gesang vorgetragen wurden: er würde aber vielleicht auch jetzt weinen, wenn er den Musikgesang in einigen Kirchen hörte, nicht im Gefühl der Frömmigkeit, sondern des Schmerzes, da er einen Gesang hörte ohne die Worte zu verstehen.

Bisher haben wir von dem Gesange gehandelt; es folgt nun, dass wir uns auch über das Spiel der Orgel und anderer Musikinstrumente aussprechen, welche in einigen Kirchen im Gebrauche sind. Davon muss man schon desswegen handeln, weil im Tone so wenig etwas Theatralisches mit unterlaufen darf als im Gesange.

In der That war es bei den Hebräern eine ausgemachte Sache, dass der Gesang im Tempel von dem des Theaters ganz verschieden sein müsse. Denn aus der heiligen Schrift erfahren wir, dass der Klang des Gesanges und der Instrumente im Tempel aber nicht in Theatern gebräuchlich war; wie *Calmet* in seiner Dissertation über die Musik der Hebräer richtig bemerkt. Uns aber liegt es ob, der Kirchenmusik und der Theatermusik die Gränzen zu ziehen, und den Unterschied zwischen beiden zu bestimmen, da in der Gegenwart der figurirte oder harmonische Gesang nebst den Instrumenten in Theatern wie in der Kirche Platz ergriffen hat. Und wie wir über den Gesang uns schon ausgesprochen haben, so haben wir das noch in Beziehung auf das Spielen (Klang) der Instrumente zu thun. Um aber in Ordnung darin vorzugehen, handeln wir zuvor von den musikalischen Instrumenten, deren Gebrauch in der Kirche geduldet werden kann, dann von dem Spiele der Instrumente, mit dem man gewöhnlich den Gesang begleitet, und endlich von dem Spiele der Instrumente ohne Gesang, oder von der Instrumentalsymphonie.

In Betreff der Instrumente, welche in der Kirche zugelassen werden können, nennt Benediktus Hieronymus Feijoo in der angeführte Rede 14

§. 11 n. 43 die Orgeln, und die anderen Instrumente, will aber die 4saitigen Leiern daraus entfernt wissen: da sie mit dem Plektrum geschlagen werden, geben sie zwar eine Harmonie, aber einen so scharfen Ton, dass sie uns mehr kindische Heiterkeit als tiefe Ehrfurcht gegen die heiligen Geheimnisse und Andacht des Geistes erzeugen.

Bauldry in manual. sacr. caerom. par. 1 *cap.* 8 *num.* 14 wollte, dass in der Kirche nur die Orgel, Posaunen und die übrigen Blasinstrumente sollten gespielt werden. „Es sollen keine anderen Musikinstrumente nebst der Orgel gespielt werden, als Posaunen, Flöten und Hörner.“ Dagegen verwerfen die Väter des ersten Provinzial-Concils zu Mailand, unter *Carl Boromäus tit. de Music. et Cantor.*, namentlich die Blasinstrumente: „Nur die Orgel finde in der Kirche einen Platz, Flöten, Hörner und die übrigen Musikinstrumente seien ausgeschlossen.“

Wir haben es uns angelegen sein lassen, verständige Männer und berühmte Musiker zu Rathe zu ziehen, und ihre Meinung geht dahin, dass du, ehrwürdiger Bruder, wenn in den Kirchen Musikinstrumente eingeführt sind, ausser der Orgel keine anderen Instrumente zulassest, als: den grossen 4saitigen *Barbiton*, den kleineren 4saitigen, die pneumatische Flöte *(monaulon)*, Saiteninstrumente — die 4saitige Leyer; denn diese Instrumente dienen zur Verstärkung und Unterstützung der Gesangstimmen. Du wirst aber verbieten Pauken, Jagdhörner, Pfeifen, die kleinen Pfeifen, das Psalterium, die Lauten und die ganze Art welche die Theatermusik ausmacht.

Ueber die Verwendung der Instrumente, welche bei der Kirchenmusik in Anwendung kommen können, haben wir nichts weiter zu erinnern, als dass sie nur gebraucht werden sollen, den Gesangesworten etwas Kraft zu verleihen, dass ihre Bedeutung mehr und mehr dem Geiste der Zuhörer eingeprägt und ihre Gemüther zur Betrachtung geistiger Dinge bewegt und zur Liebe gegen Gott und göttliche Dinge entflammt werden; wie es *Valentia* genau ausspricht *tom.* 3, 2. 2 *S. Thomae disp.* 6 *quaest.* 9 *punct. unic.* wo er von dem Nutzen der Musik und den Musikinstrumenten in der Kirche handelt. „Zur Erweckung des inneren Gefühls“, sagt er, „sowohl des eigenen, als des Anderer, besonders des gemeinen Volkes, welche bisweilen so tief stehen, dass sie nicht bloss durch Gesang, sondern auch durch die Orgel und Musikinstrumente zur Erfassung geistlicher Dinge erregt werden müssen.“

Wenn aber die Instrumente forwährend ertönen, und nur bisweilen, wie es heutzutage der Brauch ist, einige Augenblicke schweigen, oder eine Pause machen, um die harmonischen Phrasen und die krausen Stimmsprünge, gewöhnlich Triller genannt, vernehmbar zu machen, ausserdem aber die Gesangstimmen und den Ton der Worte unterdrücken oder vergraben, so ist ein solcher Gebrauch der Instrumente vergeblich, nutzlos und verboten.

Der Papst Johannes XXII. zählt in der berührten *Extravagan.: Docta Sanctorum* unter den Missbräuchen der Musik den auf, welchen er mit den Worten bezeichnet: „Sie zerschneiden die Melodie der Sprache," d. i. durch Schluchzen *(singultibus)*, wie es *Karl Dufresne* in seinem *Glossarium* erklärt: Diese Bezeichnung gab er jenen zerhackten Modulationen, gewöhnlich „Triller" genannt.

Der grosse Bischof Lindanus zieht an schon erwähnter Stelle gegen den Missbrauch los, durch den Lärm der Instrumente den Laut der Worte zu unterdrücken. „Durch das Dröhnen der Posaunen, das Schmettern der Hörner, und anderen verschiedenen Lärm, damit ja nichts unterlassen wird, was nur die Worte des Gesanges unverständlich macht und den Sinn vergräbt und zudeckt."

Der fromme und gelehrte Cardinal *Bona* stimmte unserer Ansicht vollkommen bei in seinem Traktat *de Divina Psalmodia cap.* 17 §. 2 *n.* 5. „Ehe ich schliesse ermahne ich die Kirchensänger, nicht zum Dienste unerlaubten Vergnügens zu gebrauchen, was die heiligen Väter zum Vortheil der Frömmigkeit eingesetzt haben. Denn so muss die Musik beschaffen sein, so ernst, so gemässigt, dass sie nicht das ganze Gemüth durch ihre Annehmlichkeit für sich in Anspruch nimmt, sondern den grössern Antheil desselben dem Sinne dessen, was gesungen wird und dem Gefühle der Frömmigkeit belässt."

Endlich was die Symphonien betrifft, können sie geduldet werden, wo ihr Gebrauch schon besteht; aber sie seien ernst und ihre Ausdehnung oder Dauer erwecke in denen, welche im Chore oder am Altare in der Vesper oder Messe dienen, nicht Langeweile oder Ueberdruss.

Von solchen Symphonien sagt *Suarez lib.* 4 *cap.* 13 *n.* 17. „Daher versteht sich, dass der Gebrauch an sich nicht verwerflich ist, während des Gottesdienstes, das Spiel der Orgel oder der Instrumente ohne allen Gesang bloss mit der Annehmlichkeit der Instrumentalmusik einzuschieben, wie es bisweilen in der feierlichen Messe oder während den canonischen Chören zwischen den Psalmen geschieht; denn in diesem Falle bildet diese Musik keinen Theil des *Officiums* und dient zur Verherrlichung und Würde des *Officiums* selbst, so wie die Gemüther der Gläubigen aufzurichten, damit sie um so freudiger zur Andacht sich erheben und dazu gestimmt werden. Wenn aber auch zu dieser Musik nichts gesungen wird, so muss sie dennoch ernst und geeignet sein die Andacht zu erwecken."

Hier kann nicht mit Stillschweigen umgangen werden, dass es höchst ungeziemend und durchaus nicht zu dulden sei, an einigen Tagen des Jahres grossartige und rauschende Symphonien und Gesänge in dem geheiligten Tempel aufzuführen, welche keineswegs den heiligen Geheimnissen entsprechen,

welche die Kirche den Gläubigen zur Betrachtung vorhält. Vom heiligen Eifer durchglüht, eifert der *Magister Generalis* des Ordens vom heiligen Benedikt in Spanien im erwähnten *Sermon* 14 §. 9 gegen die ohne Maas in Anwendung gebrachten Gesänge bei Absingung der Lamentationen des Propheten Jeremias, welche die Kirche in den Tagen der Charwoche zu beten vorschreibt, in denen bald die Zerstörung der Stadt Jerusalem durch die Chaldäer, bald der Untergang der Welt durch die Sünden, bald die Leiden der streitenden Kirche durch Verfolgungen, bald die Angst unsers Erlösers in seinem Leiden beklagt wird.

Die Kirche von *Lucca* wurde, als unser h. Vorgänger *Pius V.* auf dem päpstlichen Stuhle sass, von Alexander, einem in Handhabung der Kirchendisciplin äusserst eifrigen Hirten regiert. Als dieser bemerkte, dass an den Tagen der Charwoche gewöhnlich die ausgesuchtesten Compositionen für alle Arten der Stimmen und Instrumente in den Kirchen aufgeführt wurden, welche zur Trauer der in jenen Tagen vorgeschriebenen heiligen Funktionen durchaus nicht stimmten, und zur Anhörung dieser Musik Menschen beiderlei Geschlechtes in grosser Menge eifrigst herbei strömten und dadurch schwere Sünden und Aergernisse veranlasst wurden, so verbot er durch einen Erlass, solche Produktionen während der heiligen Woche und an den 3 folgenden Ostertagen aufzuführen. Als sich aber einige von der Jurisdiktion exemte Kirchen dieser Verordnung nicht fügen wollten, machte er die Sache bei Papst *Pius V.* anhängig, welcher in seinem Breve vom 4. April 1571 die Blindheit des menschlichen Geistes und sinnlicher Menschen beklagt, welche nicht nur an heiligen Tagen, sondern selbst an jenen, die vorzüglich dem Gedächtnisse des Leidens Christi von der Kirche geweiht sind, frommes Gefühl und die Reinheit eines klaren Sinnes hintenansetzen, sich von Fallstricken weltlicher Lust und sinnlicher Vergnügen leiten und fortreissen lassen; was man, sagt er, zu allen h. Zeiten besonders aber in der Zeit verhüten und meiden muss, welche von der Kirche zur Erneuerung des Andenkens an das Leiden des Herrn eingesetzt und bestimmt ist, in welcher Zeit es sich allen Christgläubigen vornehmlich ziemt, sich der Betrachtung einer solchen und so grossen Wohlthat unsers Erlösers hinzugeben und sich von aller Unlauterkeit des Herzens und der Sinne ferne und frei zu bewahren. Hierauf erwähnt er des Missbrauches, welcher sich in die Kirche von Lucca eingeschlichen hat, während der heiligen Woche die ausgesuchtesten und besten Musiker auszuwählen und alle Arten von Instrumenten zusammenzubringen, um feierliche Musikproduktionen zu veranstalten. „Zu Unserm nicht kleinen Seelenschmerze haben Wir jüngst vernommen, dass in der Stadt, deren Bischofstab du führest, ein sehr verwerflicher Missbrauch sich eingeschlichen habe, nämlich während der heiligen Woche ausgesuchte Vokal- und Instru-

mentalmusik zur Aufführung zu bringen, welche erwiesener Massen durch das Zusammenströmen junger Leute beiderlei Geschlechts viel mehr Veranlassung zu schweren Vergehen und nicht geringeren Aergernissen geben, als zur Anhörung des Gottesdienstes."

Hierauf lobte er den Erlass des Bischofes und erklärt, dass dieses Edikt mit den Dekreten des Conciliums von Trident übereinstimme, welchen auch jene pflichtig sind, welche durch apostolisches Privilegium, oder aus sonst einem anderen Grunde eine Befreiung von der Autorität des Ordinarius beanspruchen zu können glauben.

Im römischen Concil, welches erst neuerlich 1725 gehalten wurde, finden sich *tit.* 5 *n.* 6 verchiedene Dekrete über Anwendung der Musik und der Instrumente während des Advents, an den Fasten-Sonntagen und bei den Exequien für Verstorbene, worauf bloss hingewiesen sein soll.

Wir erinnern uns, gelesen zu haben, dass Kaiser Karl der Grosse, als er sichs zur Aufgabe gemacht, den ohne Regeln und Kenntniss gehandhabten Kirchgesang in den Kirchen Frankreichs auf die Regeln der Kunst zurückzuführen, es bei Papst Hadrian I. dahingebracht habe, dass ihm in der kirchlichen Musik erfahrne Männer aus der Stadt gesendet wurden, durch die der römische Gesang im fränkischen Reich leicht eingeführt wurde, wie jeder sich überzeugen kann aus *Paulus Diaconus lib.* 2. *Vit. S. Greg. cap.* 9 *etc.* und aus *Rudolphus Tugrensis de can. observ. prop.* 12, *S. Antonin in Sum. Hist. par.* 2 *tit.* 12 *cap.* 3, der Mönch von *Angoulem* fügt im Leben Karl des Grossen (*cap.* 8) hinzu: „Die aus Rom angekommenen Sänger lehrten in Gallien auch die Orgel spielen, welche unter der Regierung Pipins nach Gallien gebracht wurde."

Da es nun anerkannt und ordnungsgemäss ist, dass die Stadt Rom allen anderen Städten in den heiligen Gebräuchen und den übrigen Dingen als Muster und Zeugniss vorgehe, kommt noch das eben von Karl dem Grossen Erzählte hinzu, der den Kirchengesang aus der Stadt Rom, als aus seinem Sitze in sein Reich zog, was uns um so mehr drängt und anspornt, dass alle Missbräuche, welche in den Kirchengesang eingeschlichen und von uns verworfen worden sind, so viel wie möglich besonders aus (den Kirchen) der Stadt Rom verbannt werden. So wie nun wir unserm Generalvikar in der Stadt den Auftrag gegeben haben das Nöthige und Sachdienliche anzuordnen, so wirst auch du, ehrwürdiger Bruder, nicht unterlassen, wenn nöthig, solche Erlasse und Gesetze zu geben, welche mit diesem unsern Cirkularschreiben übereinstimmen und geeignet sind, dass der Kirchengesang auf geziemende Weise, nach den in diesem Schreiben vorgeschriebenen und aufgestellten Normen geleitet und endlich mit der Reform des Kirchengesanges ein Anfang gemacht werde. Denn es wurde schon vor mehreren, besonders

vor 100 Jahren gewünscht und angestrebt von Johann Baptist *Doni*, einem florentinischen Patrizier, in seinem Traktat von der Vortrefflichkeit der Musik *lib.* 1 *pag.* 49. „Nun ist die Sache so weit gekommen, dass es kaum mehr Jemanden gibt, welcher der verweichlichten und leichtfertigen Gesangsweise, die sich allmälig geltend gemacht hat, durch ein strenges Gesetz Einhalt thun könnte, oder es der Mühe werth hielte, die Affektirten und oft gar nicht zusammenhängenden Schnörkel auf das rechte Maass zurückzuweisen, oder einsehe, wenn Festtage oder die h. Gebäude eine Feierlichkeit und zahlreiche Theilnahme finden sollen, dass dieses auf eine andere Weise noch erreicht werden könne als durch weichlichen, oft wenig dezenten Gesang und dass eine grosse Menge Stimmen und Instrumente durcheinander lärmen.“

Gegeben zu Rom am 19. Februar 1749.

2. Im Besonderen.

Zum Schlusse stelle ich noch die speciellen, sich auf einzelne Theile der Liturgie beziehenden Vorschriften zusammen.

a. Von der heiligen Messe.

1. Der Introitus kann von den Sängern im Chore nicht begonnen werden, bevor der, die betreffende Messe celebrirende Priester an den Altar gekommen ist. *S. R. C.* 14. April 1752. *n.* 4233 *ad* 7.

Der Introitus, das *Offertorium*, die *Communion* und *Sequenz* müssen ganz gesungen werden, denn unterm 11. Sept. 1847. *n.* 5118 *ad* 2 hat die *S. R. C.* auf die Anfrage, ob der Gebrauch zu dulden sei, dass in den gesungenen Messen der Introitus, das Offertorium, die Communion, oder die nach der Epistel etwa treffende Sequenz ausgelassen werden dürfe; ebenso, ob in den Messen für Verstorbene wenigstens der Gesang der vollständigen *Sequenz: „Dies irae“* und das Offertorium, so wie nach diesen Messen, welche nicht gesungen werden müssen, wenigstens ein Theil des Gesanges der *Absolution* übergangen werden dürfe — geantwortet: „Entweder soll man keine Messen für Verstorbene mit Gesang celebriren, oder man müsse Alles singen, was auf das Bittgebet Bezug hat.“

Anders scheint es die Kirche zu halten wenn Orgel gespielt wird.

Nach dem *Caer. Epp. l. I. c. XXVIII* wird die Orgel gespielt: Am Anfange der Messe, beim *Kyrie* und *Gloria* abwechselnd mit dem Gesang; am Ende der Epistel, beim Offertorium, beim Sanctus abwechselnd mit den Sängern; bei der Wandlung in ernsten und angenehmen Tönen; beim *Agnus Dei* abwechselnd, beim Versikel vor der Oration, nach der Communion und am der Ende der Messe.

Wenn aber das Symbolum gesungen wird, darf die Orgel nicht dazwischen spielen, sondern es ist dasselbe vom Chor mit Gesang deutlich vorzutragen.

Daraus scheint hervorzugehen, dass nicht nur der Introitus von der Orgel supplirt werden könne, sondern auch das Graduale, Offertorium und die Communion, um so mehr, da die *S. C. R.* 22. Juli 1848 auf die Anfrage, ob der Gebrauch zu dulden sei, im Chore jene Theile des Officiums sowohl, als der Messe, welche der Ton der Orgel ersetzt, wegzulassen? entschied: „Was in Folge des Orgelspieles ausgelassen wird, muss mit halblauter Stimme gebetet werden, wenn aber die Orgel nicht gespielt wird, mus Alles vollständig gesungen werden." Diesem fügt das *Caer. Epp.* bei: „Es wäre lobenswerth, wenn ein Sänger das Ausgelassene im Verein mit der Orgel laut singen würde. *Caec. Epp. l. I c. XXVIII.*

2. Das *Kyrie* kann abwechselnd mit der Orgel gesungen werden.

3. Das *Gloria. Caer. Epp. l. I c. XXVIII.* Hier ist ebenfalls der wechselweise Gesang gestattet. Daraus folgt aber, dass die Intonation desselben *Gloria in excelsis Deo* nicht mehr vom Chor wiederholt wird, was schon in der Natur der Sache liegt.

4. Das *Graduale* kann ganz oder zum Theil von der Orgel supplirt werden.

5. *Credo.* Das *Symbolum* ist vom Chor ganz zu singen, nicht abwechselnd mit der Orgel. *Conc. Mediol. III^um. Caerem. Epp. lib.* 1 *cap.* 28. Die ganze Stelle steht *Gerb. II. p.* 188 *Annot. a.*

Das *Caerem. Ordin. Minor. part.* 4 *c.* 9 bestimmt dasselbe, fügt aber bei, wenn die Zahl der Sänger oder Brüder sehr klein ist, so kann es abwechselnd mit Orgel gesungen werden; 2 Sänger haben aber mit lauter und deutlicher Stimme zu lesen, was vom Chore nicht gesungen wird.

Wenn das *Symbolum* gesungen wird, darf der Priester in der Messe nicht fortfahren, bis dasselbe vom Chore vollendet ist. *S. R. C.* 17. Decbr. 1695. 13. Sept. 1630.

6. Vom *Offertorium* gilt das beim *Graduale* Angeführte.

Am Charsamstag kann zur Zeit des *Offertoriums* die Orgel gespielt werden, obwohl es in der Messe nicht gebetet wird. *S. R. C.* 12. März 1678.

7. Das *Sanctus.* Es kann abwechselnd mit der Orgel gesungen werden wie der *Introitus.* Das *Benedictus* ist nach der Wandlung zu singen. *Caerem. Epp. lib. II c. VIII n.* 71. *S. R. C.* 13. Juni 1643. *n.* 1454 *ad* 1. Auch dann, wenn das *Sanctus* nicht bis zur Wandlung reicht. *S. R. C.* 12. Nov. 1831. 4669 *ad* 33. Die Präfation so wie das *Pater noster* dürfen vom Priester nicht ausgelassen, oder durch die Orgel unterbrochen werden. Die Synodalstatuten von Rouremond in Belgien verordnen, dass kein Organist, Sänger oder Schulmeister es in Zukunft wage, die Epistel, die Präfation oder das Gebet des Herrn abzukürzen.

Die Synodal-Dekrete von Cöln bestimmen, dass das Messopfer vollständig gefeiert und gesungen werde, ohne dass das apostolische Symbolum die

Präfation, das Gebet des Herrn je durch die Orgel oder den Chor abgekürzt oder verstümmelt werden.

Es soll der Altargesang des Priesters seine volle Reinheit bewahren, daher auch die Begleitungen desselben nicht zu billigen sind. In der Eichstätter Pastoralinstruction ist daher mit Recht ausdrücklich verboten, den Gesang der Präfation oder des Gebetes des Herrn durch Modulationen oder verschiedene Schnörkeln und Läufe *(frequentationibus)* zu stören *(intercipere)*. *Instructio Pastor. tit.* 15. *p.* 5. *p.* 445.

8. *Elevatio.* Während der Wandlung schweigt der Chor und betet mit den übrigen Gläubigen an. Wenn sich eine Orgel in der Kirche befindet, ist sie möglichst melodiös und ernst zu spielen. *Caerm. Epp. l. II c. VIII n.* 70.

Die Anfrage, ob bei der Wandlung in der Messe das *Tantum ergo* oder eine andere diesem hohen Geheimnisse eigene Antiphon gesungen werden dürfe, entschied die *S. R. C.* 14. April 1753 *ad* 6 bejahend.

9. Vom *Pater noster* gilt das bei der *Praefation* Gesagte.

10. Das *Agnus Dei* kann mit Orgel *alternatim* gesungen werden.

11. *Comunio* siehe Introitus.

12. *Ite missa est.* Unterm 11. Sept. 1847 entschied die *S. R. C.* auf die Anfrage, ob der Gebrauch, auf das in der Messe gesungene „*Ite missa est*“ als Antwort bloss die Orgel zu spielen, beibehalten werden dürfte, oder abgeschafft werden müsse, — „Er kann beibehalten werden.“

Hierbei ist aber die Intention der *S. R. C.* sicher nicht, dass statt der Antwort von der Orgel etwas Beliebiges gespielt werde, sondern sie setzt voraus, dass die Orgel die treffende Melodie spiele, wenn auch figurirt. Dieses geht schon aus der allgemeinen für die Zwischensätze der Orgel gemachten Bemerkung hervor, dass es wünschenswerth sei, dass ein Sänger den durch die Orgel ersetzten Theil zur Orgel sänge; anderseits aus dem oben angeführten Verbote, Melodien zu spielen die auf den liturgischen Theil keine Beziehung haben. Es wird vielmehr immer mehr darauf bestanden, dass die Orgel nur den *cantum ecclesiasticum* spiele.

Das *Ite missa est* gibt dem Organisten, der diesen Namen verdient, das passendste Motiv zu einem würdigen Schlusspiele.

Hierin können ihm als Muster dienen *Girol. Frescobaldi „Fiori musicali di toccate.“ Rom.* 1635 und *Giov. Battista Fasolo „Annale organistico etc. Venezia app. Giac. Vincenti* 1645, welche für fast alle liturgischen Akte Vor-, Zwischen- und Nachspiele enthalten in denen entweder der *Cantus firmus* ganz beibehalten, oder als Thema benutzt ist. Siehe M. B. 55. 56. 58.

B. Specielle Verordnungen für besondere Fälle.

1. Die Messen für Verstorbene.

a. Das *Caer. Epp.* sagt *l. I c. XXVIII n.* 13: „In der Messe und dem Officium für Verstorbene bedienen wir uns weder der Orgel noch der sogenannten Figuralmusik, sondern blos des *cantus firmus*.“

Dagegen gestattet die *S. R. C.* die Orgel in der Messe für Verstorbene zu spielen, aber in traurigem und gedämpftem Ton, — fügt aber eigens bei, — sofern ein Verbot des Ordinarius nicht im Wege steht. Durch diese letzte Concession kann dem bestimmten Dekret über die Abkürzung des Requiems vom 11. Sept. 1847 entgegen nicht die Präsumtion begründet werden, dass auch im Requiem der alternative Gesang mit der Orgel stattfinden dürfe, so wenig als beim *Credo*. 31. März 1629.

In einem Amte für Verstorbene muss Alles vollständig gesungen werden, auch die Sequenz, so bestimmt *S. R. C.* vom 23. Mai 1846. Entweder seien feierliche Messen für Verstorbene nicht zu halten, oder es müsse Alles gesungen werden. Man sehe die Resolution beim Introitus.

In der Eichstätter Pastoral-Instruction wird der Missbrauch scharf gerügt, das Amt des Seelengottesdienstes abzubrechen und als Dreissiger von einem andern Priester mit Gesang zur Hälfte fortsetzen zu lassen.

2. Bei ausgesetztem Hochwürdigen Gute.

Mit besonderer Sorgfalt wacht die Kirche über die Ruhe und Sammlung, mit der die Gläubigen vor dem Allerheiligsten erscheinen und einzig auf die Anbetung desselben ihren Geist wenden sollen. Daher sie auch alle Musik ausschliesst, welche zu Zerstreuungen Veranlassung gibt.

Sie missräth daher die Aussetzung des Allerheiligsten zum 40-stündigen Gebet, wenn gelegentlich eines Festes durch eine grossartige Musik von vielen Musikern und verschiedenen rauschenden Instrumenten, die Sammlung gestört werden könnte. *n.* 13. Es dürfen also zu der Zeit nur während der Messe ernste und andächtige Compositionen gesungen werden. Dagegen ist der Gebrauch verpönt, am Abende, da der Andrang des Volkes gross ist, unter Begleitung verschiedener Instrumente liebliche Lieder zu singen, welche mehr geeignet sind die Gemüther zu zerstreuen, als sie zur Verehrung dieses erhabenen Geheimnisses göttlicher Liebe hinzuziehen.

Darum hat Innozens XII. den Gesang von Liedern und Motetten ganz untersagt und die Musik bloss auf die Messe und die Vesper beschränkt.

In der Eichstätter Pastoral-Instruction heisst es in Bezug auf die Ehrfurcht vor dem h. Sacramente: „Es ist nicht zu dulden, dass in der Messe zur Zeit der Wandlung oder ausser der Messe zur Zeit des Segens mit dem Allerheiligsten, wenn die Engel mit Zittern anbeten, Trompeten und Pauken rasen und die

Andacht der Gläubigen durch Lärm und Geschmetter stören." *cf. S. R. C.* 10. Sept. 1618.

Die hier gemeinten Tusche sind nur ausserhalb der Kirche gestattet, so entschied die *S. R. C.* auf die Anfrage, ob es erlaubt sei, wenn der Magistrat mit Geleite und *clara* die Cathedrale oder eine andere Kirche betritt, oder in diesen einer Privatmesse beiwohnt, dann während der Wandlung die Trompete zu blasen — „Ja, aber ausserhalb der Kirche."

So mögen von diesem Standpunkt weltlicher Feier auch die Aufzüge mit Trompeten und Pauken während der Prozession, aber ferne vom Clerus zu dulden sein, wie auch die Musik des Militärs, welches die Prozession ehrenhalber begleitet, nicht beanstandet wird. Solche Akte dienen die Feierlichkeit zu erhöhen, berühren aber nicht die liturgischen Akte.

Besonders streng besteht die Kirche auf dem Verbote, bei exponirtem Hochwürdigsten Gesänge in der Muttersprache zu singen.

Auf die Anfrage, ob der Missbrauch zu dulden sei, dass Lieder oder andere Texte in italienischer (also Mutter-) Sprache in den Kirchen gesungen werden, wo das Allerheiligste ausgesetzt ist, beschloss die *C. S. R.*, dieser Missbrauch sei keineswegs zu dulden, und ob das heiligste Sakrament ausgesetzt sei oder nicht, habe der Bischof Lieder oder andere deutsche Texte in der Muttersprache zu verbieten.

Ebenso während der Frohnleichnamsprozession. Es ziemt sich nicht am Feste des heiligsten Sakramentes Lieder in der Muttersprache zu singen. *S. R. C.* 21. März 1609 *n.* 405.

Dieses ist wohl von dem Gesange in unmittelbarer Nähe des Allerheiligsten zu verstehen, welcher von eigenen Sängern ausgeführt wird. Das die Prozession begleitende Volk ist nicht gehindert, deutsche auf das Sakrament bezügliche Lieder zu singen. *cf.* Tusche. Siehe oben.

Ebenso wenig ist es erlaubt, dass das Volk während des Segens in der Muttersprache verfasste Verse singe. Wohl kann dieses nach dem Segen geschehen. *S. R. C.* 3. Aug. 1839 *n.* 4857 *ad* 2.

Der Segen ist am Ende des Hymnus „*Pange lingua,*" nicht bei dem Verse: „*Sit et Benedictio*" zu geben. *S. R. C.* 5. Febr. 1639 *n.* 1124 und 23. Mai 1835.

Während des Segens dürfen Sänger und Musiker nach den Verschriften des *Caerm. Epp.* nichts singen, — es sei denn eine gegentheilige Gewohnheit. *S. R. C.* 9. Febr. 1762 *n.* 4308.

Ebenso soll auch die Orgel schweigen oder wenigstens in ernstem und angenehmem Tone *(gravi et suavi)*, wie bei der Wandlung gespielt werden. *Merat. p.* 4 *tit.* 12 *n.* 22.

Es gibt einen zweifachen *Ritus*, den Segen mit dem Allerheiligsten zu ertheilen:

a. den römischen. Die Sänger singen eine Strophe des Hymnus: *Pange lingua.* Hierauf stimmt der Celebrant den Versikel: *Panem de ceolo praestitisti eis (Alleluja* zur Oster- und während der Frohnleichnamszeit Oktav:) an; der Chor antwortet: *Omne delectamentum in se habentem (Alleluja),* worauf der Celebrant die Oration betet und dann das Allerheiligste incensirt.

Während der *Incensirung* spielt die Orgel, schweigt aber während des Segens selbst, und fährt nach demselben wieder zu spielen fort. *Rit. Rom.*

b. Neben diesem Ritus ist die löbliche Gewohnheit mehrerer Diöcesen noch gebilligt, wornach der Celebrant nach Incensation des Allerheiligsten mit dem Ostensorium zum Volke gewendet, eine Strophe des Hymnus „*Pange lingua*“ anstimmt, welche der Chor fortsetzt und nach Vollendung desselben schweigt, wonach der Celebrant dem Volke den Segen ertheilt. Nach dem Segen spielt die Orgel. *S. R. C.* 5. Febr. 1639. 9. Febr. 1862.

Wenn die Kirche den Gemeinden gegenüber, in welchen der Volksgesang eingeführt ist, auch einige Nachsicht eintreten liess, (man vergleiche die den deutschen Volksgesang betreffenden angeführten Verordnungen) so gilt das doch nicht für die Zeit des 40-stündigen Gebetes, wo nicht nur aller Gesang in der Muttersprache, sondern jede rauschende, die heilige Ruhe störende Musik verboten wird.

In Bezug auf die Kleidung weiset die *S. R. C.* auf das *Caerm. Epp.* hin, welches lib. I c. 2 verlangt, dass die Sänger mit dem Chorrock begleitet seien.

Auf eine Anfrage, ob die Musiker in der Prozession und bei öffentlichen Funktionen in weltlicher Kleidung gehen und einen Körper mit dem Clerus bilden können; oder ob sie in geistlicher Kleidung und mit der Cotta zu gehen haben? entschied die *S. R. C.* unterm 18. März 1679: „Es ist nicht erlaubt in weltlicher Kleidung mitzugehen“.

Dieselbe Congregatio weiset die Sänger an, bei Prozessionen den Platz einzunehmen, der dem Bischof geeignet scheint, ohne dass sie daraus ein Vorrecht vor den Beneficiaten ableiten könnten. 10. Mai 1653 n. 1670.

Ebenso 22. April 1780 *n.* 4398 *ad* 1 und 2 wo es heisst: In den öffentlichen Prozessionen geziemt der Vortritt den Weltpriestern, nicht den Sängern, welche an dem Platze zu gehen haben, den ihnen der Bischof anweiset. Und 23. Sept. 1837 bestimmte die *S. R. C.* näher: Der Bischof habe ihnen den Platz anzuweisen, aber vor dem Welt- und Regularclerus.

Als die Sänger noch dem geistlichen Stande angehörten, war ihr Platz im Chor, und zwar entweder an den Stufen des Ambo oder in Mitte des Chores.

Seit sich, durch die Einführung der mehrstimmigen Instrumentalmusik, der Musikchor von dem Priesterchor getrennt und säkularisirt hat, ist ihm

auch ein eigener vom *Sanctuarium* entfernter Platz als Musikchor angewiesen, und von den Päpsten verordnet, dass diese Musikbühnen mit Gittern versehen seien, um die Sänger dem öffentlichen Anblick zu entziehen.

Wie viel mehr muss die Kirche auf dieser Forderung bestehen, seit auch Frauenspersonen in den Musikchor eingetreten sind.

C. Von dem *Officium.*

Hier kommen vor Allem die Vespern, welche allein vom Musikchor ausgeführt werden, in Betracht.

Ich gebe hier des Zusammenhanges wegen, die Ordnung der Vesper, wie sie der Lehrer des Chorals in der Congregation *della Missione* nach römischem Gebrauche in seinem Werke, fol. 100, aufstellt, welches den Titel führt: „*Istituzioni di canto fermo composte per uso degli ecclesiastici secondo lo stile del moderno sistema e la pratica della chiesa Romana da un Sacerdote della Congregatione della Missione*". *Roma* 1844 *presso Alessandro Monaldi.*

Vom ersten Zeichen der Glocke zum Austritt aus der Sakristei wird die Orgel gespielt bis der *Officiator* das „*Deus in adjutorium*" anstimmt, welches vom Chor beanwortet und von der Orgel begleitet wird.

Nachdem die Antiphon gesungen ist, stimmen die Sänger im Rauchmantel den ersten Vers des Psalms an, der vom Chore fortgesungen, von der Orgel in harmoniösen und ernsten Tönen begleitet wird.*) Wenn der Psalm geendet und das *Gloria Patri* gesungen ist, so wird die Orgel etwas länger gespielt und während dessen die schon gesungene Antiphon von einem Sänger mit lauter Stimme wiederholt.

Nun schweigt die Orgel und wartet bis die *Pluvialisten* den 1. Vers des zweiten Psalms angestimmt haben, worauf sie wie oben begleitet. Dieses gilt auch von den drei folgenden Psalmen. Am Ende des letzten wird die Orgel wieder etwas länger gespielt und schweigt dann. Die Pluvialisten oder der Hebdomadar singt hierauf das Kapitel und der Chor antwortet: „*Deo*

*) Hierzu bemerkt der Verfasser: Wir glauben hier die Bemerkung machen zu müssen, dass in vielen Kirchen die Psalmodie regelmässig mit der Orgel begleitet wird; und obgleich das *Caeremoniale* für Bischöfe *lib.* 1 *cap.* 28 §. 8 in diesem Falle den Gebrauch andeutet, dass bei den Psalmen nur am Ende, bei den Canticis aber immer die Orgel gespielt werden soll, so ist doch in einigen Orten die andere Sitte aufrecht geblieben, die Orgel zu spielen, während alle Psalmen gesungen werden; besonders wo Intrumentalmusik nicht Zugang gefunden hat. Das scheint eine mildere Auslegung zu verlangen, als man dem citirten Artikel gewöhnlich gibt, indem ein gemässigter und ernster Ton die heiligen Worte nicht verschlingt und unverständlich macht, sondern vielmehr die Stimme der Sänger stützt und verstärkt. Uebrigens ist noch kein gegentheiliges Dekret erschienen und diese Gewohnheit scheint also gleichsam allgemein anerkannt zu sein, besonders bezüglich der Instrumentalmusik. Man kann ihr also folgen, ohne sich vor tadelnswerther Eigenmächtigkeit zu fürchten. *Op. cit. p.* 131.

gratias". Nachdem der Hymnus angestimmt ist, beginnt die Orgel wieder in dem vom Chordirector angebenen Tone und begleitet die Sänger, welche alternativ die Strophen singen in der Weise, dass die eine gesungen, die andere von der Orgel gespielt wird. *Caer. Epp. l.* 2 *c.* 1 §. 11.

Wenn der Hymnus geendet ist, schweigt die Orgel. Die Pluvialisten singen den Versikel, auf welchen der Chor antwortet. Der Officiator stimmt die Antiphon zum Magnifikat an, welche von der Schule fortgesetzt wird. Die Pluvialisten beginnen wieder den ersten Vers dieses Canticums und die Orgel beginnt, sie zu begleiten. Dieses Canticum wird von dem Gesammtchor gesungen, aber nur ein Sänger ersetzt abwechselnd die (von der Orgel gespielten) Verse. Es sei hier bemerkt, dass der Organist im Magnifikat seine Zwischenspiele etwas länger machen müsse, da in der Zwischenzeit die Incensation eines oder mehrerer Altäre, dann des ganzen Chores und des Volkes stattfinden muss, und die Antiphon zum Magnifikat nicht wiederholt werden kann, bis nicht diese Incensationen vollendet sind. *Caerm. Epis l.* 1 *c.* 1 §. 16 *et* 17. Wenn das *Gloria Patri* gesungen ist, wird auf der Orgel etwas länger gespielt, bis der Officiator das *Dominus vobiscum* und die *Orationen* betet. Im Falle Commemorationen von einem oder mehreren Heiligen vorkommen, kann die Orgel den Chor begleiten, wenn er auf die Versikel antwortet; hat aber dann sogleich zu schweigen. Nach geendetem *Benedicamus* und gesprochenem *Fidelium animae* wird die Orgel gespielt bis der ganze Clerus sich in die Sakristei zurückgezogen hat.

Es folgen nun Dekrete über specielle Fälle dieses Betreffes.

Es ist als Regel anzusehen, dass der erste Vers der Cantika und der Hymnen, sowie jene Verse der Hymnen, bei welchen man knieen muss als: *Te ergo quaesumus, Tantum ergo etc.*, wenn das Allerheiligste auf dem Altar ist, und Aehnliche, vom Chore deutlich gesungen und nicht durch die Orgel begleitet werden, ebenso der Vers *Gloria patri*, wenn gleich der vorhergehende Vers schon vom Chore gesungen wurde, ebenso ist das bei den letzten Versen der Hymnen zu beobachten.

Es wird aber die Bedingniss ausgesprochen, dass das, was immer von Versen der Hymnen und Cantiken mit der Orgel gespielt wird, von Einem im Chor mit vernehmlicher Stimme gesprochen werde. Und es wäre sehr löblich, wenn ein Sänger dasselbe mit lauter Stimme vereint mit der Orgel sänge.*) *Caerem. Epis l.* 1, *c.* 28, §. 5—8.

---

*) Dem wechselweisen Eintreten der Orgel für den Gesang liegt offenbar die Absicht zu Grunde, den Sängern eine Erleichterung zu verschaffen. Dasselbe würde erreicht, wenn, wie es das *Caeremoniale* wünscht, die alternirenden Stellen unter Begleitung der Orgel Solo gesungen würden. Es würde auch nicht länger aufhalten, da der Sologesang, ohne der Würde Eintrag zu thun, immer bewegter sein kann, als der Chorgesang.

D. Von der Anwendung der Orgel Insbesondere.

Obwohl bei den einzelnen liturgischen Akten dies ritusmässige Mitwirken der Orgel schon angegeben wurde, so wird es doch nicht überflüssig sein, die kirchlichen Verordnungen über das Orgelspiel hier übersichtlich zusammenzustellen und die noch nicht bezeichneten besondern Verordnungen einzuschalten.

Obenan steht die generelle Verordnung des Concils von Trient. Sess. 22. Dec. 1. Das Concil. Rom. 1725 verordnet *Tit.* 15 *c.* 6: „Unter Strafe sollen die Bischöfe die Musikmeister, Organisten und Sänger und alle Andern abhalten von dem Vortrage eines ungeziemenden Gesanges, damit es nicht scheine, man kitzle vielmehr die Ohren der Gläubigen, als dass man ihre Gemüther zu Gott erhebe.“ Und das *Caerem. Epis,* ordnet an *(lib.* 1 *c.* 28 §. 11): „Man muss verhüten, dass der Ton der Orgel lasziv oder unlauter sei und dass durch dieselbe Gesänge vorgetragen werden, welche zum betreffenden Officium nicht gehören, noch weniger aber profane oder schlüpfrige.“

Speciell wird verordnet:

1. Die Orgel wird gespielt, wenn der Bischof an Festtagen die Kirche betritt. *Caerm. Epis lib. I c.* 15, *n.* 4. Dieses wird noch näher bestimmt durch dasselbe *Caeremoniale c.* 18 *n.* 3 und 4; *c.* 15 *n.* 4.

So oft der Bischof im Begriff ist, solemniter zu celebriren oder der von einem anderen an solemneren Festen solem zu celebrirenden Messe beizuwohnen die Kirche betritt, so geziemt es sich, die Orgel zu spielen, — wenn die Messe nicht für Verstorbene, oder an ferialen Tagen gelesen wird. — Dasselbe hat zu geschehen beim Eintritt eines apostolischen Legaten, eines Cardinals, eines Erzbischofes,oder eines anderen Bischofes, welchen der Diözesanbischof ehren will, bis die Vorgenannten ihre Gebete verrichtet haben und die heilige Handlung beginnt.

2. An allen Sonn- und Festtagen im Jahre, an denen das Volk von knechtlichen Arbeiten sich enthält, hat in der Kirche Orgelspiel und Gesang der Musiker stattzufinden. *Caer. Ep. lib. I. c.* 28 *n.* 1.

3. Unter diese Sonntage sind nicht zu zählen die Sonntage im Advent und in der Fasten, mit Ausnahme des 3. Adventsonntages und des 4. Fastensonntages, aber bloss in der Messe. Ebenfalls sind ausgenommen die Feste und Ferien, welche im Advent fallen und mit Solemnitat gefeiert werden, wie die Tage der heiligen Mathias, Thomas v. Aquin, Gregor des Grossen, Joseph, Maria Verkündigung und dgl., eben so der Grüne Donnerstag *(Coena Domini)* — während der Messe nur, und der Charfreitag in der Messe und Vesper, so wie, wenn aus irgend einem wichtigen Grunde während dieser Zeit ein feierliches Amt gehalten wird. *Caerem. Ep. l. I c.* 28. *n.* 2.

Ebenso bestimmt die *S. R. C.* 16. Sept. 1673 n. 2656 *ad* 8. Am 3. Advent- und 4. Fastensonntag ist in der Messe und in beiden Vespern die Orgel zu spielen.

Dagegen befiehlt sie „den Missbrauch abzuschaffen an den (übrigen) Advent- und Fastensonntagen die Orgel zu spielen“, 22. Juli 1848, *n.* 5126 *ad* 2.

4. Auf die Anfrage, ob auch an den Sonntagen *Septuagesima, Sexagesima* und *Quinquagesima* die Orgel zu schweigen habe, antwortete die *S. R. C.* „Die Orgel hat nicht zu schweigen, wenn die Altardiener, nämlich der Diakon und Subdiakon sich der Dalmatik und Tunicella bedienen, wenn auch die Farbe blau ist,“ 2. Septb. 1741 *n.* 4119 *ad* 9. (Da diess an den erwähnten Sonntagen der Fall ist, so lautet die Antwort also: „Nein“).

5. Die Orgel hat auch zu schweigen in den Votiv-Messen vom Leiden Christi und sich dem Ritus des Passionssontags anzupassen, da diese Titel und Geheimniss des Todes Jesu Christi gemein haben *S. R. C.* 12. März 1678 *n.* 2859 *ad* 9.

6. Dagegen kann der Gebrauch beibehalten werden, dass bei Votivmessen der sel. Jungfrau Maria, welche alle Samstage feierlich gehalten werden und in den nach der Vesper gesungenen Litaneien während der Fasten und Adventzeit und den Vigilien die Orgel gespielt werde. S. R. C. 14. Apr. 1753 n. 4233 *ad* 4.

7. Aus diesem Dekrete ersicht man zugleich, dass die Orgel auch an den Vigilien, wie in der Advent- und Fastenzeit zu schweigen habe.

8. Die Dekrete über die Verwendung der Orgel bei Messen für Verstorbene sind schon an geeigneter Stelle angeführt.

Rückblick.

„Die Geschichte ist das Weltgericht“, sagt Schiller. Zeitgenossen sind von dem herrschenden Geiste zu sehr influenzirt, als dass sie über den Werth oder Unwerth der Handlungen unbefangen zu urtheilen im Stande wären — erst die Nachwelt, die andere Anschauungen theilt, welche die Folgen der Vorzeit zu tragen, — zu beglückwünschen oder zu beweinen hat, — ist im Stande als Richterin aufzutreten.

So ist die Geschichte auch das sicherste Gericht in Musiksachen. Wir haben die traurigen Folgen, welche das Abgehen vom kirchlichen Geiste, das Zurückweisen der leitenden Hand der Kirche und das Liebäugeln mit dem Weltsinne auch in der Kunst uns gebracht, gefühlt und den Unterschied zwischen kirchlicher und weltlicher Kunst kennen gelernt, daher das Zurückgreifen in die Zeit, da die Kunst noch von der Kirche geleitet und geheiliget wurde, als noch die hohen Geheimnisse der Kirche von den Künstlern begriffen wurden und der heilige Geist sie zu ihren Werken begeisterte.

Dieser Geist war es, der die grossen jetzt wieder bewunderten Werke der kirchlichen Kunst in Architektur, Malerei, Bildnerei und in der Tonkunst schuf. Die Geschichte sei uns aber nicht bloss Richterin! Lassen wir sie unsere Lehrerin sein!

Dazu habe ich die Geschichte der kirchlichen Musik dargelegt, dass sie uns den Weg zeige, den wir einzuschlagen haben, um wieder zur kirchlichen Musik zu gelangen. Nicht mein subjektives Urtheil dem Publikum aufzudrängen, will ich mich unterfangen, sondern nur das darzulegen, was sich für den bezeichneten Zweck aus der Betrachtung derselben von selbst ergibt.

II. Theil.

Reform der Kirchenmusik, oder welches ist die wahre Kirchenmusik?

Nachdem wir die Geschichte der Kirchenmusik und das Verhalten der Kirche, welches sie den von Zeit zu Zeit hervortretenden Neuerungen und Missbräuchen gegenüber bethätigte, kennen gelernt haben, so ist die Beantwortung der aufgestellten Frage nicht schwer.

Die verschiedenen, sich oft widersprechenden Ansichten der Schriftsteller über diesen Gegenstand, können hierbei nicht massgebend sein, da sie zu ihren Behauptungen entweder durch ihre subjektive Anschauung oder besondere lokale Verhältnisse veranlasst wurden. Ebenso ist von den Verordnungen einzelner Bischöfe und der Provinzialsynoden zu urtheilen, auch ihnen kann keine allgemeine giltige Autorität zugestanden werden. Massgebend ist jedenfalls die mitgetheilte Enzyklika des Papstes *Benedict;* die er an alle Bischöfe des Kirchenstaates richtet, mit dem Wunsche, dass einmal hier die Reform der Kirchenmusik begonnen werde, damit alle übrigen Kirchen sich diese zum Muster nehmen können.

Vollgiltige Autorität haben nur allgemeine Concilien, und da es sich um die jüngste Zeit handelt, das Concilium v. Trient. Dieses aber liess sich in specielle Fragen gar nicht ein, sondern erklärte im Allgemeinen, in Uebereinstimmung mit allen vorangegangenen allgemeinen und Privatconcilien, „Von der Kirche sollen jene Musiken ferne gehalten werden, in die entweder durch die Orgel oder den Gesang etwas Laszives oder Unlauteres eingemischt wird.“

Die Ausführung dieses Dekretes war den Bischöfen anheim gestellt.

Mit derselben ging *Pius IV.* als oberster Bischof den Uebrigen mustergiltig voran. Er übergab die Ausführung einer sachkundigen Congregation, welche die Beschlüsse dahin erweiterte,

1. dass Motetten und Messen mit verschiedenen Texten nie mehr sollen gesungen werden.

2. dass Messen über profane Lieder oder Weisen für immer aus der Kirche sollten verbannt sein.

3. dass Motetten mit von Privaten verfassten Texten nicht mehr aufgeführt werden sollen.

4. dass der Sinn und alle einzelnen Worte ganz deutlich müssen verstanden werden können.

Zur authentischen Erklärung der allgemeinen Verordnung der Kirche über die Musik: „Es soll jede Musik von der Kirche ferne gehalten werden, in welcher etwas Laszives oder Unlauteres eingemischt ist,“ bleiben uns also nur die Enziklika *Benedikts XIV.* und die Punktationen der genannten von Papst *Pius* eingesetzten Congregation.

Was ist unlauter?

Antwort. a) Einmischen fremdartiger Texte unter den heiligen selbst.

b) Themate aus profanen Liedern.

c) Texte welche von Privatpersonen gefertigt sind.

Was lasziv? Dem Wortlaute nach „leichtfertig“. *Benedikt XIV.* und fast alle Provinsialsynoden kommen mit den gediegensten Schriftstellern darin überein, dass sie dieses allgemeine „Lasziv“ noch erläutern durch die Epitheta „theatralisch, verweichlicht, lärmend.“

Durch alle Erklärungen der Päpste, der Concilien und Schriftsteller geht aber stabil die allgemeine einstimmige Forderung „dass der Text Wort für Wort verstanden werden kann“.

Das ist ausser den angegebenen speciellen liturgischen Vorschriften Alles, was sich aus den Verordnungen der Kirche durch eine nüchterne und sachgemässe Exegese über Kirchenmusik erheben lässt.

Ueber die Musikform, ob ausser dem *Cantus gregorianus*, auch Palestrinastyl, Orgel oder Instrumentalbegleitung zugelassen sei, finden sich keine bindenden Verordnungen. *Benedikt XIV.* lässt unter den aufgestellten Bedingungen Alles zu, selbst blosse Instrumentalsymphonien ohne Gesang.

Man könnte etwa einwenden, dass dieser Papst nur einzelne in der Kirche zulässige Instrumente bezeichne, andere ausschliesse.

Es wäre doch sicher absurd, wenn man diese Stelle buchstäblich nehmen und eine Verbindlichkeit daraus ableiten wollte, diese alten Instrumente wieder in der Kirche einzuführen und die vervollkommneten neuen aus ihr zu verweisen. Er nennt eben die ihm bekannten und lässt jene passiren, welche

ihm der Würde des Gotteshauses entsprechend schienen und weiset jene zurück, deren Ton dem kirchlichen Ernste zuwider ist. Fassen wir die Stelle im Geiste Benedikts auf, so dürften wohl alle gewöhnlich in der Kirche gebrauchten modernen Instrumente Gnade vor ihm finden, während er mit jedem Vernünftigen auch jetzt ausschliessen würde: Flügel, Guitarre, Cither = der von ihm verpönten 4saitigen Leyer — und alle kriegerischen Lärminstrumente: Trommel, Becken, Cymbelstern oder Glockenspiel.

Daran liegt ihm aber hauptsächlich, dass man die zugelassenen Instrumente „nicht gebrauche, unstatthaftem Wohlgefallen zu dienen". Durch alle ihre Warnungen und Mahnrufe hat die Kirche stets zu erkennen gegeben, dass sie den Missbrauch der Musik in der Kirche nicht in der Musik an sich, und in der Anwendung von Instrumenten suche, sondern in der, den Geist der Kirche verläugnenden, den kirchlichen Zweck der Musik aufhebenden Handhabung dieser Kunst und ihrer Mittel finde, und nur diese verpönt; im Gegentheil ihrer Aufgabe, jede Kunstrichtung zu heiligen, sich klar bewusst sei. Wer mehr verlangt, setzt sich dem Vorwurfe aus, dass er sich für katholischer als die katholische Kirche, für einen treueren Hüter der kirchlichen Würde halte, als den Papst und die Concilien.

Darum ist für solche Extravaganten von dem in Aussicht stehenden Concil nichts zu erwarten. Es wird auch dieses der Kunst gegenüber sich der bisher geübten Praxis conform halten, und so wenig es zu Gunsten der Gothiker bestimmen wird, dass bloss gothische Kirchen gebaut werden dürfen, so wenig wird es nach der Ansicht der „Puritaner" entscheiden, dass nur mehr Choral oder Musik alter Meister gesungen werden dürfe.

Hält man die gefundenen Grundsätze der Kirche über Musik fest, so ergibt sich wenigstens als negative Antwort auf die Frage: „Welche ist die wahre Kirchenmusik?" diese: „Jene, welche nichts Leichtfertiges, dem aszetischen Geiste der Kirche Widerstreitendes enthält und bei welcher man den Text vollständig klar, Wort für Wort verstehen kann."

Es wird nun zu zeigen sein, welche Musikweise diesen Anforderungen der Kirche am Meisten entspricht, und unter welchen Bedingungen sie denselben gerecht werden kann.

I. Der gregorianische Choral.

Er ist die ureigentliche Musik der Kirche, aus ihr hervorgegangen und von einem ihrer grossen Päpste selbst auf den Gipfelpunkt der Vervollkommnung erhoben. Die Kirche bestand auch fortwährend auf seiner Ausführung. Sie will ihn ausdrücklich beibehalten haben beim Requiem, das *Caeren. Ep.* spricht es ausdrücklich aus: „In der Messe und im Officium für Verstorbene bedienen wir uns weder Orgel noch des Figural-Gesanges, sondern

bloss des *Cantus firmus*“ *l. I c.* 28 *n.* 13 und die *S. R. C.* hat keine Aenderung hierin gemacht, wenn sie ausnahmsweise den *Cantus firmus* mit der Orgel traurig und ernst begleiten lässt. 31. März 1629. n. 807. Eben so schreibt das *Caerem. Ep. l.* 2 *Cap.* 20 vor, dass sich die Sänger vom Passionssonntag bis Ostern mit Ausnahme des Donnerstages *in Coena Domini* nicht des Figuralgesanges, sondern des Gregorianischen zu bedienen haben. Wir haben ihn also zuvor in seiner Reinheit zu betrachten, wie er traditionell in den ältesten guidonischen *Codicibus* uns vorliegt.*)

1. Der ungekürzte, ohne Begleitung gesungene Choral.

Er entspricht allen Anforderungen, welche Kunst und Kirche an die Musik stellen.

Wenn man unter Kunst die Darstellung einer Idee durch sinnlich wahrnehmbare Mittel versteht, so hat der Choral den vollkommensten Anspruch auf den Charakter eines Kunstwerkes. Die Ideen die er durch Töne zu versinnlichen hat, sind die höchsten, erhabensten und wahrsten. Es sind Gottes erhabene Eigenschaften, seine Macht, Weisheit und Güte, die er zu preisen hat, es sind die Bedürfnisse und Bedrängnisse des menschlichen Herzens, die er seiner Erbarmung vorzutragen hat; den Dank, den er für empfangene Wohlthaten ausspricht, endlich das zarteste und innigste Band der Liebe Jesu Christi zu seiner Braut, der menschlichen Seele.

Die Materie, in die er sie kleidet, ist der Ton der menschlichen Stimme in einfacher diatonischer Tonart, und die Form — die Melodie im Vereine mit dem rhetorischen und melodischen Rhythmus.

Es ist Naturmusik im Gegensatz zur künstlichen. Sehr bezeichnend stellt Abt *Maurus Wolter* in seinem „*Psallite sapienter*“, Freiburg im Breisgau, Einleitung p. VIII den Unterschied zwischen Natur und Kunst auf dem Felde der Poesie dar: „Sie“ (die Psalmen), sagt er, „sind vom heiligen Geiste durchhauchte Erzeugnisse der Poesie, aber jener urwüchsigen Naturpoesie, wie sie mit frischer mächtiger Triebkraft hochbegabte Culturvölker in ihrer Jugendperiode hervorzubringen pflegen. Nur diese in ungebundenem Rhythmus, frei von den Fesseln des Silbenmasses und Reimes, dahinwogende Dichtung, die, statt jener Nothbehelfe in ihrer Sprache selbst eine uns kaum mehr verständliche Fülle der Musik besitzt, vermag, wie es Cultur und Gebot erheischen, bis in den tiefsten Grund der Seele zu dringen, mit heiliger

---

*) Anmerk. Dass die Kirche in der Charwoche bei den heil. Zeremonien und der Mette seit der Blüthe des Figuralgesanges diesen selbst in der *Sixtina* gestattet, liegt in der hohen Trauerfeier dieser Tage, der diese Meisterwerke ganz entsprechen. *Cf. F. Witt.* Flieg. Blätter Jahrg. 1869 p. 19 und 20. Wo diese Werke nicht aufgeführt werden können, ist der *Cantus Greg.* in seinem Recht zu belassen.

Gewalt ihre innersten Gefühle zu wecken, alle ihre Empfindungen über Natur und Erde emporzuheben, gleich wie nur der freie Strom heiliger Beredtsamkeit das Menschenherz erfasst und eine metrische und gereimte Predigt wirkungslos, wahrhaft ungereimt sein würde. Die gebundene künstlich abgemessene Poesie mag ergötzen, auch rühren; die ungebundene poetische Schöpfung wird erschüttern, bewältigen, besiegen. Erstere ist einem Spiel und Tanz, letztere einem Heldengang vergleichbar. Nur diese entspricht dem Erhabenen, ziemt dem Kulte, ist die würdigste Form für die Sprache des Unendlichen an das Geschöpf und für den Verkehr des letzteren mit dem Schöpfer. In dieser freien, aber wahrlich nicht gesetzlosen und unharmonischen Form führt die Natur ihre wunderbaren Schauspiele auf am Firmament, im Licht und Farbenspiel, in der Pracht der Landschaft. So herrscht auch in der Naturpoesie der Psalmen bei äusserer Freiheit eine höhere innere Gesetzlichkeit und Harmonie, ein lyrischer Schwung der Gedanken, wodurch sie einzig unter den Dichtungen aller Völker dasteht."

Hierauf fährt er fort: „Ist Poesie die Sprache des Cultus, so ist ihr Vortrag Gesang. Dass dieser der Form nach jener sich anschmiegen muss, ist nicht schwer zu begründen. Dem künstlichen Gesange steht nämlich der natürliche gerade so gegenüber, wie der künstlichen Dichtung die Naturpoesie. Auch dort ist auf der einen Seite Gebundenheit, Vervielfältigung der Mittel, spielender Rhythmus des Taktes und der Mensur, — auf der andern Freiheit und Ungezwungenheit der Bewegung, Einfachheit der Mittel und doch wirkungsvollstes Ergebniss, kräftigster Rhythmus der Melodie ohne Weichlichkeit. Im künstlichen (polyphonen) Gesange herrscht die Note, im natürlichen (monophonen) der Text, in jenem also mehr diese äussere Hülle, in diesem die belebende Seele; jener ist vorzugsweise Klang fürs Ohr, dieser Sang für Geist und Herz, jener spricht dunkel und räthselhaft an das Gefühl, dieser klar und mächtig an die Seele; jener ist, dem Kunstgarten gleich, vorwiegend ein gefälliges Menschenwerk, dieser wie die gewaltige und zaubervolle Naturscene mehr ungekünsteltes Produkt Gottes; jener versenkt mehr in die Reize der Schöpfung, diese hebt mit Taubenflügeln oder auf Adlerschwingen zum Schöpfer. Wie nun Gott nicht in Vers und Reim seine Satzungen den Menschen kundthut, so will er auch nicht in Takt und Mensur seine Mysterien mit ihnen feiern."

Es ist nun nachzuweisen, dass der Choral diese erhabenen Ideen richtig in ihrer ganzen Bedeutung erfasst und ihnen durch die ihm zu Gebote stehenden Mittel den vollgiltigen Ausdruck gibt.

Wir betrachten zu diesem Ende das sub Nr. 82 mitgetheilte rektificirte *Graduale* für den 3. Sonntag nach Pfingsten. Der Text heisst: *Jacta cogitatum tuum in Domino, et ipse te enutriet,* d. i. Wirf deine Sorge auf den

Herrn, und er wird dich ernähren. Ziehen wir auch den darauffolgenden Vers „Als ich rief zum Herrn, erhörte er meine Stimme im Angesicht derer, die sich mir (feindlich) nahten“ in Betracht, so wird uns klar, dass wir hier im Allgemeinen den Trost eines von herannahenden Leiden schwer bedrängten und desswegen bekümmerten Menschen vor uns haben. Es scheint ihm keine Aussicht auf Rettung möglich. „Mir kann nicht geholfen werden.“ Da kömmt ihm von Aussen der Trost, wenn auch du bei allem Grübeln kein Mittel zur Rettung finden kannst, lass das! „Wirf deine Sorge auf den Herrn“, so recht entschieden ermunternd tritt dieser Trost auf, und wie naturgemäss spricht ihn die erste Phrase aus, aufsteigend von *G* zu *C*, wie ein letzter Seufzer aus tiefer Brust, und mit der Hauptbetonung des *G* in *F* ruhend. „Deine Sorge“ *(cogitatum)*. Die Phrase geht schnell darüber, als wie über etwas Unnützem und Werthlosen hinweg, ruht dagegen ausdrücklich auf „*tuum*“. Deine Sorge; „All Dein Sorgen“, es recht hervorhebend durch den schnellen Gang ins *f* und dem unbefriedigenden Schluss in *h*, „*in Dominum*“ lass den Herrn sorgen. Ueber „*Do*“ steht dieselbe Phrase wie über „*tu*“ aber sie schliesst mit der Erhebung in die Dominante; das Herz mit zur Sicherheit in Gottes Huth hinaufziehend.

Mit 3 kräftigen einfachen Tönen *c d c* spricht er aus „*Et ipse*“, und er wird dich ernähren. Eine lange Phrase setzt der Sänger auf das Wort „*te*“ dich; liegt ja so viel in dem „dich“, dich, der so arg bedrängt ist; dich der kein rettendes Mittel mehr fand, dich, der sich schon aufgeben wollte; unmöglich konnte der Tröster so schnell über dieses „*te*“ hinweg; er bediente sich des Mittels der Neumen, den Sänger und Hörer hier zur Betrachtung anzuhalten. Vergleiche das pag. 65 über die Neumen Gesagte. Man betrachte aber auch den schönen Bau dieser neumatischen Phrasen. Die ganze neumatische Phrase besteht aus drei Gliedern (†), hierauf folgt als Skelett des 2. Gliedes *e c a* und des 3. Gliedes *c a f*, in welchem das „*te*“ wieder durch 3 nacheinander folgende *c* markirt ist; er lässt sie aber diesesmal nicht unmittelbar aufeinander folgen, sondern diese Haupttöne verziert er durch kurze Noten wie mit einem Motiv; das er noch mit Zwischennoten enger und melodischer verbindet, die sich in die Grundform wie eine leichte Blumenguirlande fügen, und dem ganzen Satze einen wunderlieblichen Reiz — aber fern von aller Gemeinheit verleihen.

Auf die Sylbe *e* des Wortes *enutriet* wendet er wieder eine etwas längere Phrase.

Es liegt in dem „*e*“ das vollständige Herausziehen aus dem Elend. Die Phrase schliesst sich durch das kleine Motiv dem Vorausgegangenen gut an, und bildet in seinen zwei Neumen-Gruppen einen abgerundeten musikalischen Gedanken, an den sich das *e* an die Sylbe „*nu*“ fast mit Nothwendigkeit

anfügt, den Rest des Wortes „*nutriet*“ notirt er ganz einfach; um die Sicherheit des Trostes gleichsam mit aller Heftigkeit auszusprechen, wie oben bei „*Et ipse*“; kaum hat er aber diese Versicherung im Grundtone der Tonart *g* geschlossen, so kann er sich nicht mehr halten, in vollem Jubel erhebt er sich in die Dominante mit der Figur *d c d g* die einem wahren Freudenrufe gleicht, nochmal erhebt er sich in die Dominante und steigt auf bis zur Gränze der Tonart *f*; unter Anwendung des oft gebrauchten Motivs zieht er sich dann zurück und nachdem er die Dominante noch einmal angeschlagen, schliesst er mit der mixolydischen Cadenz den Ton auf die vorletzte Sylbe legend, das dem Abschluss den Charakter vollkommener Ueberzeugung aufdrückt.

Damit aber der Choral seine ganze Kraft auf das Gemüth des Hörers entfalten kann, müssen folgende Bedingungen erfüllt werden:

1. Er muss genau studiert werden, nicht bloss die äusseren Regeln, die man gewöhnlich Chorallehre nennt, und wie man sich auszudrücken pflegt, bei einem Stümpchen Licht lernt; sondern sein musikalischer Bau, die Eintheilung desselben in seine rhythmischen und melodischen Glieder, der Zusammenhang derselben, und die Kunst, mit der er dem Textinhalt conformen Ausdruck verleiht, die beim Choral wegen seines inneren Zusammenhanges mit der Liturgie und der allegorischen Auffassung, die er mit ihr theilt, viel tiefer liegt, als in modernen Musikkunstwerken.

Dazu ist aber nicht bloss ein Stümpchen Kerzenlicht nothwendig, sondern ein gutes Stück Lebenslicht; umsomehr, da die Ausgaben der jetzt gebräuchlichen Chorbücher hierüber nicht nur keine Aufschlüsse ertheilen, vielmehr bedeutend irre führen, und man sich darüber erst in den mit Neumen bezeichneten Gregorianischen oder Guidonischen Codizes Raths erholen muss.

Die Herstellung solcher Bücher wird noch viele Zeit in Anspruch nehmen, noch mehr Zeit aber verfliessen, bis sie zur allgemeinen Einführung gelangen, wenn solche Studien sich materiell und formell nicht besser lohnen, als bisher. Indess erfülle man doch wenigstens die 2. Bedingniss, ohne welche die besten Choralbücher nichts nützen.

2. Man lerne ihn gut singen. Dazu gehört,

a) was zu jedem guten Gesange erforderlich ist; aber leider liegt auch dieser ziemlich darnieder, wie er gehoben werden könnte, kann man in jeder guten Gesangschule lesen. Ich will also nur anführen, was zu einem guten Choralgesange unbedingt nothwendig ist.
   1. richtige und reine Intonation;
   2. genaues, reines Aussprechen des Textes, besonders der Vokale;
   3. Vermeiden aller Schnörkel und Verzierungen;

4. Verbindung der einzelnen Töne, ohne sie jedoch ineinander zu schleifen;
5. Eingehendes Studium und sorgsame Uebung des zu singenden Stückes.

Ausser diesen Eigenschaften, welche der Choral-Sänger mit jedem Sänger gemein haben muss, ist für jenen die Hauptforderung

b) dass der Sänger von Andacht und Gottesfurcht durchdrungen und vom Inhalte des zu singenden Textes ergriffen sei; erst dadurch erhält der Choralgesang die Seele, und die Kraft die Seelen zu rühren.

Das Verständniss des Stückes nach Text und Melodie und das Ergriffensein von denselben, wird auch das richtige Tempo treffen lehren, worüber sich im Einzelnen nichts Bestimmtes angeben lässt. Im Allgemeinen ist ein bewegteres Tempo dem allzulangsamen vorzuziehen.

Das sogenannte Schleppen bezieht sich nicht eigentlich auf das Tempo, sondern auf den Mangel richtiger Beachtung des rhetorischen und musikalischen Rhythmus; und so kann selbst im schnellen Tempo doch ein geschleppter Gesang statt finden, der in sehr schnellem Tempo ins „Hudeln“ übergeht.

In den genannten Beziehungen lassen es die Choralsänger nicht bloss Laien, sondern auch Kleriker gar sehr fehlen, daher der üble Ruf in den der Choral gekommen. Um auch den vielbesprochenen Ausdruck von Alban Stolz anzuführen, der ihn „aschgrau“ nennt, so kann ich bezeugen, dass diese Charakteristik noch sehr milde ist. Der Herr Professor, der für alles erhaben Kirchliche so tiefen Sinn hat, würde sein Urtheil gerne widerrufen, hörte er ihn einmal gut singen. Der Choral theilt mit allem Edlen, Schönen und Heiligen das gleiche Schicksal, je höhere Weihe eine Sache in sich trägt, desto empörender und abstossender wird der Missbrauch oder die geistlose Behandlung derselben. Vor Allem ist es Aufgabe der geistlichen Seminarien den Choralgesang mit allem Eifer zu pflegen und sich nicht zufrieden zu geben, bis sie ihn so vortragen, dass er auf alle den Eindruck macht, den er zur Zeit seiner Blüthe auf den heiligen Augustin zu machen im Stande war.

Ich verweise hier auf die nicht genug zu empfehlende Schrift. „Choral und Liturgie“, Schaffhausen bei Hurter 1865.

2. Der ungekürzte gregorianische Choral mit Orgelbegleitung.

Wird der Choralgesang mit Orgel begleitet, so hört man ihn lieber. Die Ursache liegt nicht so fast in der begleitenden Harmonie als darin, dass die Orgel gar viele Mängel des Gesanges deckt.

Feiner, ergreifender ist jedenfalls der durch eine Orgelbegleitung nicht beeinträchtigte richtig und andachtsvoll vorgetragene Choralgesang.

Schon seine Natur sträubt sich gegen eine Begleitung, wesswegen gar viele der Ansicht sind, er vertrage gar keine Begleitung, da bei seinem Entstehen keine in der Intention des Verfassers lag.

Freilich, wollte man jedem Tone einen eigenen Akkord mit Berücksichtigung der Tonart geben und zur Verhütung der Monotonie mit den Harmonien wechseln, so entstünde allerdings eine Ungeheuerlichkeit — wiewohl das solenne *Ite missa est*, welches ja auch nur eine Neumenphrase ist mit Orgelbegleitung nicht verliert, und schön gesungen und gespielt, viele sogar entzückt. — Das ist aber bei längeren Gesängen wohl ein anderes Verhältniss, hier würde die lange fortgesetzte accordische Begleitung bald Missbehagen, und von Seite der Sänger Ermüdung erregen. Es ist hier eine andere Begleitung, eine mehr contrapunktische einzuhalten, indem die gleichsam in getheilter Harmonie fortschreitenden Melodiengänge, so wie schnell vorübergehende Töne als Durchgangsnoten behandelt werden, länger gehaltene können öfter als Ligaturen behandelt werden, oder man kann ihnen mehrdeutige Accorde unterlegen; im Bass und Mittelstimmen Durchgangstöne verwenden, wodurch jedoch dem freien Flusse der Melodie keine metrische Fessel angelegt werden darf. Eben so wenig darf durch eine solche Begleitungsweise Monotonie entstehen und die treffende Choraltonart oder die melodische Bedeutsamkeit der Phrasen vermischt werden. Im Gegentheil muss die Begleitung ganz so angelegt werden, dass gerade diese Momente mehr hervorgehoben werden.

Eine solche Begleitung zu exequiren, fordert nicht bloss einen Organisten von grosser technischer Gewandtheit, sondern auch von seltener Uebung im Contrapunkte und Kenntniss der Kirchentonarten. Nr. 6 gibt ein Beispiel an dem schon besprochenen Graduale „*Jacta*“.

Durch die Orgelbegleitung tritt jedenfalls zum Choral ein neuer Faktor hinzu und erschwert auf diese Weise die Entstehung eines einheitlichen Kunstwerkes. Viele Kunstmittel können zwar Effekte bewirken, über welche der Laie in der Kunst staunt, aber bringt man diesen Schwindel in Abzug, so bleibt in der Regel wenig Gehalt an Kunst übrig.

Im 18. Jahrhundert verschaffte sich eine Begleitungsweise des Chorals Geltung, welche den gregor. Gesang durch Einführung von Halbtönen ganz in die modernen Tonarten von *Dur* und *Moll* umgestaltete und ihn so seiner ganzen Eigenthümlichkeit entkleidete; die wenigen Fälle, in denen eine Diesis stattfinden kann, sind pag. 39 schon angegeben, in allen anderen Fällen darf der gregorianische Choral, wenn er als solcher die Melodie führt, nicht alterirt werden, auch nicht wegen des Leittones am Schlusse. Bei contrapunktischer Bearbeitung ist das etwas anderes, da bildet der Choral nur das Substrat und die polyphone Bearbeitung ist das Wesentliche, die den Gesetzen der

Harmonik unbedingt gehorcht; bei der Begleitung des Chorals ist aber dieser das Wesentliche die Begleitung das Accidentelle, die als Harmonisirung allerdings auch die harmonischen Gesetze zu respektiren hat, aber in den von der Tonart des Chorals gezogenen Gränzen. Der grösste Unfug wurde mit Begleitung der Präfationen getrieben. Ja, an einigen Orten begleitet man nicht bloss auch das *Paternoster* und *Ite missa est*, sondern alles, was der Priester singt. Die Diësirung des Chorals hat noch im Jahre 1842 Sebastian Stehlin in seiner Schrift: „Tonarten des Choralgesanges nach alten Urkunden" ernstlich gelehrt, und der berühmte Organist Simon Sechter die entsprechende Begleitung dazu geliefert; die an sich von dem ausgezeichneten Rufe Sechters das glänzendste Zeugniss gibt, aber dem Charakter der Tonart auch nicht von ferne entspricht.

3. Der gekürzte Choral.

Wird der gregorianische Choral gekürzt, so ist er unter keiner Bedingniss mehr gregorianischer Gesang; aber damit soll nicht gesagt sein, dass er nicht doch eine Gesangsweise sei, welche der Würde des Gottesdienstes entspricht und zur Erweckung der Andacht beizutragen im Stande ist. Ja unter besonderen lokalen Verhältnissen kann er das vielleicht besser, als der reine gregorianische Gesang leisten, und namentlich dann, wenn die Kräfte zum richtigen Vortrage des gregorianischen Gesanges nicht zu Gebote stehen. Er ist wahrscheinlich auch aus dieser Rücksicht von der Kirche geduldet, ja selbst veranlasst worden. Wenigstens wurden die Jubilen am Schlusse der Textabschnitte auf den letzten Silben nur an Festtagen gesungen, sie wurden als Schmuck betrachtet, und so auch, wie der übrige Kirchenschmuck, für besondere Festlichkeiten gebraucht. Diese Art Kürzung des gregorianischen Chorals, welche bloss in Weglassung der Schlussneumen besteht, darf nicht mit der Verstümmelung und totaler Entkleidung oder gar einer Alteration der Choralmelodien verwechselt werden.

Betrachten wir in dieser Richtung das *Graduale* „*Jacta*" für den 3. Sonntag nach Pfingsten. (Musikb. Nr. 86). Ich habe dem ächten gregorianischen Gesange die Kürzungen von drei der berühmtesten Autoren beigefügt. Die erste ist die *Giovanelli's* in der Medicäer-Ausgabe von *Paul V.* 1614 und 15. Wie man sieht, ist hier der *Cantus Gregorianus* nicht bloss durch Weglassen der Neumen gekürzt, sondern auch wesentlich verändert. Gleich über dem Worte „*Jacta*" ist nicht einmal eine Kürzung, indem das Original nur 7, *Giovanelli* aber 8 Noten setzt. Den Schluss der Phrase über „*tuum*" macht die Medicäer allen Lesarten gegenüber in *d* statt in *c*. Auch bei dem Worte „*ipse*" hat er noch die Note *d* beigesetzt, auf „*te*" nimmt sie die erste Note ganz allein auf *h* und schliesst die Phrase in *d* statt in *f*, oder wie

andere Kürzungen in *c*, geht auch bei der Schlussphrase nicht mehr in das charakteristische *h* hinauf, so dass es scheint, als sei es ihm nicht bloss ums Kürzen, sondern um Entstellung des Originals zu thun gewesen.

Die zweite ist die von Bischof Valentin gutgeheissne, von Johann Georg Mettenleiter redigirte Ausgabe unter dem Titel: *Enchiridium chorale, Ratisb.* 1853, bei ihm hat die Phrase über „*te*" keinen Zusammenhang mehr mit der folgenden über „*enutriet.*" Die Phrase über *e* ist zusammengesetzt aus der halben ursprünglichen und aus der 3. derselben über „*et*," dadurch wird aber das letzte *h* als Schluss der Phrase ganz unnatürlich, da es dem vorausgehenden Gange in *f* zu nahe steht.

Die dritte ist aus dem von J. Dufour S. J. auf Grund der Lambillottschen Vorarbeiten bei *Adrianus le Clerc et soc.* in Paris 1857 herausgegebenen *Graduale Romanum.* Hier kommt die Phrase über „*tuum*" am schlechtesten weg, welche ganz verflacht ist. Er kürzt übrigens noch mehr als Mettenleiter, sorgt aber mehr für inneren Zusammenhang der beibehaltenen Phrasen, so deutet er über „*te*" das *Quilisma* richtig an und geht sogleich, alle übrigen Neumen überspringend zum Schluss der Phrase über. Die Phrase über „*e*" gestaltet er dem Charakter der ursprünglichen ziemlich entsprechend, behält für „*nutriet*" den Anfang von „*e*" bei, wie die Lecoffersche Ausgabe und lässt auch die Schlussnote unverändert, in welcher er selbst den *Pressus* mit einer langen Note gibt.

Betrachten wir auch die Zusammenstellung Musikb. Nr. 9, so sehen wir wieder die Medicäer-Ausgabe als diejenige, welche in der Umgestaltung am Willkührlichsten verfuhr. Ueber „*sedes*" setzt sie ohne Veranlassung, gegen jede Notirung ein in *d* schliessendes *Quilisma,* das „*super*" weicht ganz ab und ist gegen die ausdrückliche Weisung *Guidos* (s. pag. 27); über „*Che*" schreibt er mehr Noten, als die ausführlichsten Codices. Von „*excita*" folgt sie zum Theil dem Codex von Montpellier, den sie aber wieder corrumpirt und also eine, durch nichts motivirte, der Tonart nicht entsprechende Phrase construirt.

Mettenleiter beginnt mit *D* in der hypomixolydischen Tonart, wodurch er bei der Phrase über „*Do*" zur Vorzeichnung eines *b* genöthigt ist; eben so ist die Version über „*Super*" nach *Guido* ganz falsch, da er von *d* ins *g* geht statt ins *a,* und die Sylbe „*su*" nicht ins *g* sondern ins *f* führt. Am Schlusse gibt er der Sylbe „*Ve*" eine sonst nie vorkommende Phrase und führt die Sylbe „*ni*" ohne Grund noch ins *c*. *Dufour* begeht diesmal auch den Fehler, die Sylbe „*per*" nicht ins *a* herabgehen zu lassen, so wie er sich ebenso wie Mettenleiter und die Medicäer-Ausgabe verleiten liess, eine Vermittelungs-Phrase zwischen der plagalen und authentischen

Tonart aufzustellen, die keiner entspricht. Den Schluss: „*Et veni*“ fertigt er mit 5 Noten ab.

Dass Kürzen nach subjektiver Anschauung zu solcher Verwirrung führen müsse, ist eine Naturnothwendigkeit, und dass die Kürzungen fast nichts mehr von dem Geiste des Originals behalten, wenn bloss die subjektive Willkühr oder äussere Notenklauberei und blosses Anlehnen an schon corrumpirte Ausgaben und nicht, wie in der Ausgabe von *Dufour*, das Studium der Originale massgebend ist.

Benützt man solche gekürzte Ausgaben, wozu man wohl unter den obwaltenden Umständen gezwungen ist, so hat man vorher die vom gregorianischen Gesange noch erhaltenen Ruinen, so gut es geht, zu ordnen und zu phrasiren, da diese Ausgaben auch das grösstentheils dem Sänger überliessen, indem z. B. in der von Mettenleiter redigirten Ausgabe die Phrasen für eine Athmungszeit viel zu lange sind, auch wenn man so rasch singt, als es die Würde der Sache zulässt.

Mettenleiter hat zu seinem Enchiridion eine Orgelbegleitung geschrieben, die für ein an die moderne Harmonisation gewöhntes Ohr, oft auch für jedes, sehr hart klingt, doch ist sie jedenfalls der seichten, die Kirchentonarten fast ganz vernachlässigenden Harmonisirung, welche zum *Dufour*'schen Graduale erschienen ist, und vielen andern, weit vorzuziehen. Die Phraseneinschnitte hebt sie aber nicht genugsam hervor.

4. Der ganz vereinfachte Choral, nach der Bearbeitung von *Ett.*

Es ist schon in dem geschichtlichen Theile des Versuches gedacht worden, den Choral so zu reduziren, dass auf jede Sylbe nur eine Note zu stehen kommt. In solcher Umarbeitung kann ein Choral noch weniger, als bei der unter 3. erwähnten Kürzung, gregorianischer Choral heissen; allein, wenn er im Geiste des alten Chorals gehalten und mit einer, den Kirchentonarten entsprechenden Begleitung versehen ist, gibt er ein für praktische Zwecke äusserst schätzbares Material. Er ist es fast allein, der allen Chören, auch den ärmsten zugänglich ist; er bildet eine würdige, der heil. Handlung entsprechende Kirchenmusik für die einfachste Landkirche, deren ganzes Chorpersonal im Schullehrer allein repräsentirt ist, kann aber auch auf Chören, die über viele Stimmmittel verfügen können, zur Aufführung kommen, und wird sich jeder andern Singweise durch die Massenwirkung an die Seite stellen lassen, da er wegen seiner Einfachheit eine unbestimmbare Anzahl von Sängern zulässt, ohne an Würde des Vortrags zu verlieren, da er eben den geringsten Grad von Gesangsbildung erfordert und nur reine Aussprache, natürliche rhetorische Deklamation und — wie jeder Kirchengesang andachts-

volle Stimmung des Herzens verlangt. Diese Art des Gesanges kann von jedem Sänger recht eigentlich gebetet werden. Nur ohne Begleitung ist er nicht zu empfehlen, indem alsdann das Skelettmässige desselben zu nackt hervortritt.

Auch fehlt ihm nicht die kirchliche Weihe. Die von *Casp. Ett* in dieser Weise geschriebenen „*Cantica sacra*" wurden der Approbation der beiden erzbischöflichen Ordinariate München-Freising, und Bamberg gewürdigt und selbst für das Münchner Diözesanrituale der dort vorkommende Choral im Auftrage des Ordinariats von *Ett* in derselben Weise vereinfacht.

Auch der Verfasser hat in dieser Weise die Gradualien und Offertorien des *Commune Sanctorum* bearbeitet und darüber von dem Capellmeister am Lateran, *Maestro Salvatore Meluzzi*, eine sehr schmeichelhafte Zuschrift erhalten, und wurde vom heiligen Vater *Pius IX.*, dem er ein Exemplar zu übersenden sich erlaubte, eines sehr huldvollen, anerkennenden Schreibens mit der Ertheilung seines Segens als Ermunterung zur Fortsetzung dieses Strebens gewürdigt. Die Musikbeilage Nr. 86 gibt das *Graduale Jacta* in solcher Bearbeitung vom Verfasser.

II. Der polyphone Gesang.

Ausser dem Choral, der die eigentliche kirchliche Musik und zu allen ihren liturgischen Handlungen gegeben ist, tritt uns in 2. Reihe der polyphone Gesang entgegen und zwar wie er uns 1) als Muster in der *Missa Papae Marcelli* vorliegt, und seine kirchliche Sanktion durch die von *Pius* V. zum Vollzug der Beschlüsse des Conziliums von Trident niedergesetzten Congregation erhalten.

Man kann nicht unpassend den gregorianischen Choral dem romanischen und den polyphonen Gesang dem altdeutschen, sogenannten gothischen Bau-Style vergleichen.

Wie der romanische Styl den streng aszetischen Geist der damaligen Zeit ausprägt und doch die sinnige und feine Ornamentik nicht verschmäht, so ist auch der Choral aller Sentimentalität fremd, und seinen Jubel durchzieht noch der Ernst des Schuldbewusstseins; doch mag er Jubel oder Freude aussprechen, er trägt eine symbolische und feine Verzierung in seiner wie auf romanischen Säulen ruhenden Melodie.

Dagegen strebt der polyphone Gesang, wie der altdeutschen Säulenbüschel in aus vielen Stimmen verwobener Harmonie empor, sich zu einem Dome von Klängen vereinigend, verziert von unzähligen Ornamenten, die in ewig strenger Harmonie doch aus der frei waltenden Phanthasie des Meisters hingezaubert erscheinen.

Er ist aus dem Choralgesange herausgewachsen und gleichsam das Festgewand desselben. Die Kirche hat in ihrem musikalischen Schatze nichts Festlicheres, Himmlischeres als diesen Gesang. Eine Behauptung, die alle jene bestätigen, welche diese Meisterwerke mittelalterlicher Zeit in möglichster Vollkommenheit aufführen hörten, eine Behauptung, für deren Wahrheit alle jene Hunderte einstehen, welche die heiligen Gesänge der Charwoche aus den fernsten Gegenden nach der Hauptstadt der Christenheit führen.

So sehr die Componisten der besprochenen Periode geeigenschaftet waren, im ächten Kirchenstyl zu schreiben, so darf man sich doch nicht der Ansicht hingeben, dass alles gut und praktisch ist, was alt ist. Es findet sich gar vieles, was mehr der contrapunktischen Kunst wegen geschrieben wurde, manches von äusserster Schwierigkeit, und nicht selten auch Triviales; daher hat ein Capellmeister wohl die rechte Auswahl nach Massgabe seiner Verhältnisse zu treffen.

Diese Gesangsweise aber mit Erfolg zur Aufführung zu bringen, verlangt seltene Kräfte. Sie erfordert wohlgeschulte Sänger und einen, in den Geist dieser Compositionen tief eingedrungenen Direktor. Zu diesem Gesange genügen Gesangs-Virtuosen noch lange nicht, es ist ein, von der modernen Gesangsweise durchaus abweichender. Schon der Rhythmus ist ein ganz anderer. Unser Taktgeben ertödtet ihn, daher ist er auch in den alten Stimmbüchern und Stimmheften nicht in Taktglieder getheilt und wurde der Takt auch nicht nach unsern 4 oder 3 Streichen mit seinen guten und schlechten Takttheilen gegeben, die beim Gesange alter Meister ganz irre leiten und daher vollständig ignorirt werden müssen, sondern in lauter Niederstreichen.

Da wir uns der jetzt gebräuchlichen Form des Taktirens wohl nicht mehr entschlagen können, so hat der Capellmeister bei Heranbildung eines Sängerchores für diese Compositionen die Sänger besonders darin zu üben, auch auf die schlechten Takttheile den Accent legen zu können, um den Vortrag der einzelnen Stimmen von der Herrschaft des Taktes unabhängig zu machen und den freien accentuirten Ausdruck zur Geltung zu bringen; besonders gilt dieses von den, auf den Auftakt treffenden Ligaturen, die durch Arsis und Thesis des Taktes nicht zerrissen werden dürfen, sondern so gesungen werden müssen, als ob sie ganz im Niederstreiche träfen.

Nach dem allgemeinen Zeugniss stand bisher der Domchor in Regensburg unter der Leitung des Kapellmeisters Schrems hierin mustergiltig da, und der Chor von S. Emmeran konnte ihm unter der tüchtigen Direktion des ehemaligen Inspektors Hrn. Witt in der Execution alter Meisterwerke ebenbürtig zur Seite gestellt werden.

Diese Vorbilder liefern übrigens den für Kirchenmusik erfreulichen Beweis, dass die Aufführung dieser Art von kirchlichen Kunstwerken keiner so

grossen Schwierigkeit unterliegt, wo ein, in die Eigenthümlichkeiten und Feinheiten dieser Werke eingeweihter Dirigent auch nur über bescheidene Kräfte zu gebieten hat, wie diese in Studien-Anstalten und Knabenseminarien immer vorhanden sein werden, wenn man sie nur geeignet schult. Knabenstimmen eignen sich zu dieser Gesangesart viel besser und führen zu überraschenderen Resultaten als weibliche Stimmen, welche gerade in der, für solche Musikstücke ziemlich tiefen Tonlage, keine Stimmfülle haben.

Man hat schon frühzeitig diese Compositionen mit verschiedenen Instrumenten, an deren Stelle später die Orgel trat, begleitet, theils zur Verstärkung und Unterstützung der Stimmen, theils um die eine oder die andere zu ersetzen. Wenn nicht lokale Verhältnisse dazu nöthigen, lässt sich zu einer solchen Behandlung dieser Werke nicht rathen; sie verlieren jedenfalls ihren schönsten, gleichsam ätherischen Duft.

Sollte die geringe Anzahl von Sängern gegenüber der Ausdehnung der Kirche eine solche Verstärkung der Singstimmen nothwendig machen, so ist vor Allem zu sorgen, dass die Instrumente das Verständniss des Textes nicht beeinträchtigen, und die Melodien eben so stylgerecht vortragen, als die Gesangsstimmen. Es ist aber jedenfalls schwerer, solche Instrumentisten zu gewinnen und zu bilden, als den erforderlichen Ersatz an menschlichen Stimmen. Wo dieses sich nicht ermöglichen lässt, da greife man lieber zu Werken, welche zu diesem Zwecke, nach Viadanas Vorbild geschrieben sind.

Dagegen lassen sich mehrchörige Compositionen alter Meister besonders aus dem Ende des 16. Jahrhunderts mit gutem Erfolge zwichen Instrumenten und Sängern theilen, und gar viele derartige Compositionen z. B. Gabrielis machen, wie schon früher gezeigt wurde, eine solche Aushilfe der Instrumente nothwendig.

2. Neben dem reichen Materiale, welches uns aus der Zeit der reinen Polyphonie, dem 16. Jahrh., erhalten ist, bieten die folgenden Jahrhunderte ein eben so reiches, auch dann noch, wenn man das Unbrauchbare, den Forderungen der Kirche oder Kunst nicht Entsprechende gleich von vorne herein ausschliesst. Wir kennen bereits aus der Geschichte dieser Zeit den Typus derselben. Sie hat zwar noch viele reine Vokalcompositionen hervorgebracht, die sich den Werken der älteren Meister, welche sie sich zum Vorbilde genommen, würdig anreihen. Die Mehrzahl der Meister jener Zeit gefällt sich jedoch in der neuen Errungenschaft der Chromatik, so wie der Monodie und Homophonie, wozu sie der ergänzenden Harmonie der Orgel bedurften.

So entwickelte sich der sogenannte Styl *à la capella.* Diese Art von Compositionen entfernen sich schon weiter von dem Geiste echter Kirchenmusik, an die Stelle der alten frommen Begeisterung tritt, oft zu sichtbar die

schablonenmässige Kunst des modernen Contrapunktes mit seinen zwingenden Generalbassregeln.

Dem Geiste der katholischen Liturgie stehen die modernen Vokalcompositionen noch ferner. Sie sind in der Regel homophon geschrieben und in ganz modernem Styl. Am wenigsten sind jene für die Kirche geeignet, welche entweder nur Abklatsch der Cantate oder wohl gar des Opernstyles, in homophonem Satze geschrieben, sind, durch die unnatürliche Höhe des Soprans anwidern und den Eindruck machen, als sollte die glückliche Stimmgabe der verwendeten Sängerinnen zur Schau gestellt werden. Fehlt nun diese Begabung auch, so wird, wenn das hierdurch bedingte Detoniren auch noch in den Kauf genommen werden muss, ein solcher Gesang wahrhaft zum Aergerniss. Bei Auswahl derartiger Kirchenmusik sei ein Kapellmeister ja sehr vorsichtig und lasse sich durch Namen wie Haydn, Mozart, Seyfried, Mendelssohn nicht irre führen. Berühmte Namen bieten noch keine Garantie für die Kirchlichkeit der Werke, welche sie an der Stirne tragen, selbst dann noch nicht, wenn sie künstlerisch aufgeführt werden. Aber er hüte sich wohl, dass er nicht die wahren Perlen, deren die Werke dieser Meister viele enthalten, verwerfe. Albrechtsberger, Fux, Vogler, Aiblinger, Ett, Hanisch haben in dieser Richtung sehr Entsprechendes geleistet.

Und warum soll man zu Compositionen greifen von zweifelhaftem kirchlichen Werthe. Kräfte, durch welche eine entsprechende Aufführung solcher Meisterwerke möglich gemacht ist, reichen auch zur Aufführung rein kirchlicher Werke aus.

Soll es geschehen, um auch solche Compositionen dem Publikum zu Gehör zu bringen, um den Liebhabern derselben einen Genuss zu verschaffen, so thue man das im Conzertsaale und mache die Kirche, die ein Bethaus ist, nicht dazu.

Nun sind jene Vokalcompositionen noch zu erwähnen, für welche man ihrer Lieblichkeit wegen einen Platz in der Kirche beanspruchen will. Lieblichkeit ist jedenfalls eine Eigenschaft, welche die Kirchenmusik haben soll. Ihre Aufgabe ist ja, das Herz zu bewegen, und diese himmlische Anmuth ist es ja, welche die Werke Palestrinas so sehr vor seinen Zeitgenossen auszeichnet. Aber die hier gemeinte Lieblichkeit ist nichts anderes, als eine, die sinnlichen Affekte aufregende Sentimentalität, welche dem verweichlichten Geschlecht Thränen der Rührung entlocken kann, die Phantasie entflammt, aber zu keinem kräftigen Willensakt führt, denselben vielmehr ertödtet. Diese Lieblichkeit unterscheidet sich von der ächten, wie die schwächliche, verderbliche Affenliebe der Eltern, zu der zarten, aufopfernden, willensstarken Mutterliebe.

Sie ist von den liturgischen Akten ganz fern zu halten und selbst in kirchlichen Andachten, z. B. Maiandachten, Litaneien u. s. w. nicht ganz zu billigen, wenn sie die Lieder Aiblingers überbieten, welche die äusserste Gränze bilden dürften. Nur in einem Falle könnten solche drastische Mittel am Platze sein, wenn eine Gemeinde so verwildert wäre, dass erst das rein Menschliche in ihr zum Durchbruch gebracht werden müsste.

In neuester Zeit wird eine ganz eigene Art von Compositionen in den Gottesdienst eingeführt, welche das Mittel halten soll zwischen dem alten sogenannten Palestrinastyl und dem modernen. Wenige Ausnahmen abgerechnet, macht sich hier eine Musik geltend, welche nichts weniger als der Kirche würdig ist, und von der Geistesarmuth der Verfasser Zeugniss gibt. Von Allem, was bisher in alter und neuer Musik Preiswürdiges geleistet wurde gleichweit entfernt, entbehrt sie der Anmuth in demselben Grade als der Kunst, und scheint bloss geschaffen, um an die Stelle der verdrängten Instrumentalmusik und der nicht erreichbaren Musik alter Meister etwas zu setzen, was den äusseren Formen, in die man die Reform der Kirchenmusik setzt, nothdürftig entspricht. Gewöhnlich sind diese Arbeiten mit Orgelbegleitung geschrieben, die in wunderlicher Weise sich mit dem Gesange verbindet, bald begleitet, bald ihre eigenen Wege geht, bald schweigt, manchmal *Solo* spielt, ohne dass ihr Zusammenhang mit dem Gesange völlig klar würde. Ein grosser Unfug wird mit Litaneien dieses Styls getrieben, die oft noch dazu nicht nur bloss andachtslos, sondern sogar roh gesungen, aller Erbauung Hohn sprechen, und alles bisher durch die Instrumentalmusik Geleistete weitaus überbieten. Es ist überhaupt schwer, eine Litanei für mehrere Vokalstimmen zu schreiben, welche den Anforderungen der Kunst und der Liturgie entspreche, da eben das Refrainmässige, durch die öftere Wiederholung der ziemlich ähnlich gearteten Acclamationen und des immer wiederholten „*Ora pro nobis*" im homophonen Satze, durch nicht zu vermeidende Monotonie, wenn auch die Akkorde in Lage und Grundtönen noch so sehr wechseln, äusserst langweilen; das beweisen selbst die, von alten Meistern im Falsobordonstyle geschriebenen Litaneien, die nur ein äusserst richtiger, andächtiger Vortrag erbaulich machen kann. Gegen eine polyphone und thematische Bearbeitung spricht aber eben die Litaneiform, welche durch eine derartige Bearbeitung verwischt wird. Der Instrumentalmusik stand zur Bemäntelung dieser Monotonie, die Instrumentirung in ihrer mannigfachen Form zu Gebote, und machte häufig von *Solis* Gebrauch, welche doch in die Einheit Farbe brachten, wenn sie auch in der oft hervortretenden theaterähnlichen Arie, überhaupt in der Kirche nicht zu empfehlen sind. Wenn aber in vielen, der jetzt beliebten Litaneien ebenfalls *Solis* von mehreren Stimmen in *unisono* gesungen werden, die gerade, weil absichtlich, aller Lieblichkeit ent-

kleidet, durch dieses Unisonosingen erst recht derb und ungehobelt klingen, dann der Chor bei „*cum pleno Organo*" sein *Ora pro nobis* in verschiedenen Cadenzen schreit, so kann dieses von keinem Unbefangenen eine der Kirche entsprechende oder gar dem ausgesetzten Allerheiligsten würdige, oder überhaupt liturgische Musik genannt werden. Da ist die andächtig gesungene einfache Choralform himmlische Musik dagegen.

III. Die instrumentirte Kirchenmusik.

Es wäre nicht nur höchst einseitig, sondern den Aussprüchen kirchlicher Autoritäten zuwider, behaupten zu wollen, die Verbindung von Instrumenten mit dem Kirchengesange sei absolut unzulässig; allein das lässt sich gründlich nachweissen, dass sie, seit ihrer Verwendung in der Kirche im Ganzen und Wesentlichen — auf einige mehr oder besser gelungene Arbeiten kommt es hier nicht an — die Forderungen nicht erfüllte, die, wie wir gehört, die Kirche von jeher unerbittlich an die Musik gestellt hat, welcher sie die Mitwirkung bei ihren heiligen Handlungen zugesteht.

1. Ist in ihr die vollkommene liturgische Einheit des Altares und des Chores vollständig aufgehoben, wenigstens eine äusserliche Vereinigung beider absolut unmöglich. Sie hat jedenfalls ihren Platz auf dem vom Kirchenchor geschiedenen Musikchor, und ist nur durch diese Scheidung möglich.

2. Der Gesang hat keine Spur mehr von dem Ernst und der Ruhe weder des gregorianischen noch des polyphonen Gesanges des 16. Jahrhunderts. Im Gegentheil er ist in der Regel langweilig homophon, und wird diese Homophonie unterbrochen, so geschieht es durch leichtfertige, opern- oder oratorienmässige Arien einzelner Stimmen, oder durch schablonenmässige Fugen über nichts sagende, zum Ekel abgedroschene einzelne Textworte. Ja sehr oft sinkt der Gesang bloss zur accordischen Begleitung der Instrumente herab.

3. Die Instrumente selbst, im Dienste der weltlichen Musik gebildet und grossgezogen, unterscheiden sich in ihrer Stimmführung und Figuration in nichts von ihrer weltlichen Aufgabe. Da zum Theil ihrer Natur, noch mehr aber dem Herkommen gemäss, besonders den Geigen-Instrumenten nicht zugemuthet werden soll, Töne lange zu halten, so lässt man sie dieselben zersägen, was von den betreffenden Musikanten mit einer Treue und Energie ausgeführt wird, welche manchem Holzschneider Ehre machen dürfte, in der Kirche aber den so behandelten Stellen einen Charakter der Hast und des gemeinsamen Zappelns aufprägt, der wenig zu dem Ernst und der Ruhe des Gotteshauses passt.

4. Ebenso übersteigt die Anhäufung der Instrumente und die Art derselben jedes Bedürfniss. Es ist einmal bei grossartigen weltlichen Musikaufführungen herkömmlich, auch hie und da durch Massenwirkung unter

Anwendung von starkschallenden Instrumenten Effekt zu machen, was besonders wohlfeil für jene zu haben ist, welche durch die Compositionen wenig Effekt zu erzielen verstehen. So wendet man dieses Mittel auch in der Kirche an, und zu jeder solennen Messe müssen Trompeten und Pauken mitwirken; und je höher das Fest, desto grössere Thätigkeit wird denselben zugetheilt. Hier möchte man mit *Aelredus* fragen: „Wozu doch dieses Geschmetter von Trompeten, dieses Dröhnen der Pauken, dieser Lärm so vieler Instrumente, welches wieder ein so unnatürliches Geschrei der Sänger bedingt, die doch auch wenigstens ihre Stimme unter dem Toben so vieler Instrumente wollen hören lassen. Wenn solches Rasen je Musik heissen kann, ist solche Musik nicht vielmehr eine Satyre auf das Haus des Gebetes und eine Verhöhnung des Gotteshauses."

5. Das, was aber eine derartige Musik ganz unzulässig für den Gottesdienst macht, ist der Umstand, dass sie die erste und letzte Bedingniss, welche die Kirche an ihre Musik stellt, ohne deren Erfüllung sie keiner die Aufnahme gestattet, das klare Verständniss des Textes, erschwert. Zur Ermöglichung dieses Verständnisses tragen die begleitenden Instrumente nicht nur nichts bei, sondern sie begraben vielmehr die Worte und selbst die Schönheit der menschlichen Stimme in ihrer Masse und ihrem Lärm, und lassen sie höchstens wie Wehegeschrei aus demselben hervortönen.

Wenn man auch entgegnen wollte, dieses sei bloss Missbrauch der Instrumente, so bleibt doch unbestreitbar, dass die Instrumente

1. die Wirkung einer guten Gesangscomposition nicht erhöhen,
2. dass sie das Verständniss des Textes nicht fördern,
3. folglich in der Kirche durchaus entbehrlich sind, vielmehr
4. wegen des naheliegenden Missbrauches aus der Kirche verwiesen werden sollen.

Niemand wird diese Schilderung von unserer jetzigen Kirchenmusik der Uebertreibung beschuldigen können. Er kann sich an jedem Festtage in jenen Kirchen davon überzeugen, in welchen die Instrumentalmusik in Blüthe steht.

Und doch verbannt die Kirche die Instrumente nicht aus ihren Hallen, sie hat eine zu hohe Idee von der Kunst, als dass sie dieselbe für unfähig hielte, auch die Instrumente zur Ehre Gottes dienstbar zu machen, wie sie einst den Gesang zu diesem Zwecke so wirksam zu gestalten im Stande war.

Wollen wir die Wege untersuchen, welche der Kunst hiezu offenstünden:

1. vor Allem muss die bisherige Instrumentationsweise, welche nur eine Nachahmung der weltlichen Musik ist, ganz aufgegeben und eine der Kirche eigenthümliche in Anwendung gebracht werden. Diese wird sich in der Schule finden, wo die Meister des 16. Jahrhunderts ihren wundervollen Ge-

sangstyl gefunden und gelernt, in der Schule des heiligen Gregor; es wird ihnen noch viel leichter als diesen, da sie auf deren Schultern sich stützen können. Zu diesem Zwecke vertiefe man sich durch Ausführung jener Vokalwerke mit Instrumenten in den Geist derselben und die Wirkung, welche sie auf diese Weise für die Kirche erzeugen. Vokalsätze, in denen der *cantus firmus* in einer Stimme liegt, während die übrigen ihn contrapunktirend umgeben, sind zu solchen Uebungen besonders geeignet, wenn man den *Cantus firmus* singt, die contrapunktirenden Stimmen mit gleichartigen Instrumenten vorträgt. Von den 4-stimmigen schreite man zu 2-chörigen Compositionen fort und führe sie mit 2 verschiedenen Instrumenten-Chören auf, etwa mit Streich- und Holzblasinstrumenten, endlich nehme man 3-chörige vor und füge den beiden Instrumenten-Chören noch einen Blechchor zu. Man wird staunen über die wundervolle Wirkung. Solche Versuche und Studien werden jene Männer, denen Talent gegeben ist, und die nöthigen Vorstudien im Contrapunkt zur Seite stehen, im steten Hinblick auf das erhabene Objekt der Kirchenmusik sicher die rechte Bahn der Instrumentirung führen.

2. Aber auch für Verschmelzung der Instrumente wird ähnliches Studium der rechte Leitstern; man lasse in 2-chörigen Compositionen alter Meister den einen Chor von menschlichen Stimmen, den andern von Instrumenten vortragen, so wird sich daraus die Idee verkörpern, Instrumente und Gesang coordinirt nebeneinander zustellen, und doch beide zur schönsten Harmonie zusammen wirken zu hören.

Noch tiefer werden 6 und mehrstimmige, nicht in Chöre ausgeschiedene Compositionen, den Forscher in die Verflechtung von Instrumenten führen, wenn er in verschiedenen Combinationen den Stimmen und Instrumten die Parten zutheilt z. B. bei 6-stimmigen Compositionen entweder 4 Parten singen und 2 von Instrumenten spielen oder umgekehrt 4 Parten spielen und 2 singen lässt.

Bei solchen Studien wird sich freilich das Bedenken ergeben, wo könnte man Pauken anbringen ohne den Effekt zu beeinträchtigen, und ohne einen Fehlgriff gegen die Kunst zu thun.

3. Ist bei Bestimmung der Instrumente der Grundsatz unverbrüchlich festzuhalten, kein Instrument zu gebrauchen, um Lärm zu machen, oder ein stärkeres *forte* zu erzielen. Jedes *forte*, das nicht durch die obligaten Stimmen erreicht werden kann, ist des Hauses Gottes unwürdiger Lärm.

Wollen doch Pauken verwendet werden, — auch sie sollen nicht ohne Schuld verbannt sein, — so kann dieses nur bei pompösen, grossartigen Stellen geschehen und die technische Behandlung derselben muss auf die frühere edle Spielweise zurückgeführt werden. Die Schlägel müssen mit fast schneidenden Holzköpfen versehen sein, welche also das Fell nur in einem Punkte

berühren und den edlen hellen Klang erzeugen, welcher die Pauke von der Trommel unterscheidet. Die jetzt üblichen mit Filz oder Wolle gefütterten Schlägel verursachen nicht nur den dumpfen, grollenden Ton, sondern nöthigen auch den Spieler kräftigere Schläge zu führen, wodurch das an sich edle Instrument zur Trommel herabgewürdigt wird.

4. Um beim Mangel an kräftigen und in hinreichender Anzahl aufzutreibender Mittelstimmen die Harmonie nicht leiden zu lassen, lerne man von früheren Meistern der Händel'-, Mozart'- und Haydn'schen Zeit die Orgel richtig anwenden; welche diese als obligat zu ihren Kirchencompositionen schrieben. Da man diese, — häufig aus Mangel an Generalbassspielern oder aus Kurzsichtigkeit der Direktoren, absichtlich weglässt, so leiden auch die besseren Aufführungen an so unangenehm berührender Leere zwischen den hochgehaltenen Sopranen und den dünnen Violinen, gegenüber dem einfachen Bass, da die Altstimmen sich nicht geltend genug machen können. Manche Composition neuerer Zeit würde durch geeignetes Generalbassspiel geniessbarer werden.

5. Endlich ist die Kirche im Besitze des reichsten Tonartenschatzes. Welch unversiegbare Quelle wäre diese für den kirchlichen Compositeur; hier fände er Mittel, gehaltvollere Effekte zu erringen, als durch alle äusseren. Obwohl dieser Fingerzeig schon im ersten Punkte liegt, der den Compositeur in die Schule des heiligen Gregor weiset, so war doch hier noch besonders darauf hinzuweisen.

Nach diesem Ziele muss mit allen Kräften gestrebt werden, wenn die Instrumentalmusik ihren Platz mit Recht in der Kirche einnehmen will. Alle übrigen Bestrebungen, so gut sie gemeint sein mögen, kommen nicht über Zufälligkeiten hinaus und führen nur zum Aufwärmen des alten Kohls. Dem alten, jetzt so verrufenen *Bühler* hat es sicher nicht an gutem Willen gefehlt, noch weniger dem frommen *Emmerig*, zu ihrer Zeit hat man sie hoch gepriesen. Beide mussten *Schiedermaier*, *Diabelli* u. a. das Feld räumen, jetzt wirft man sie alle in die Rumpelkammer. Es sind jetzt andere Namen in Mode, bis sie dasselbe Schicksal trifft. Aber das wahrhaft Gute wird doch immer wieder hervorgesucht.

Was ist dann für jetzt bis zur Entfaltung der vorgeschlagenen Kirchenmusik mit der Instrumentalmusik und ihrem Repertoir zu thun, da man derselben doch nicht ganz loswerden kann, und sie wenigstens den Vortheil hat, dass sie die Handwerksmässigkeit, Andachtslosigkeit und Gleichgültigkeit der Musiker nicht in dem Grade zum Aergernisse der Gläubigen hervortreten lässt, als dieses beim Choral und in der polyphonen Musik der Fall ist, welche schlecht und ohne Andacht, oder wohl gar roh gesungen, unerträglich sind?

Ist man also aus einem oder dem anderen Grunde genöthigt, zur Instrumentalmusik Zuflucht zu nehmen, so halte man sich an folgende Regeln.

Man wähle unter dem vorhandenen Materiale das der Ruhe und dem Ernste der Kirche mehr entsprechendere aus und sehe dabei

1. auf mässige Besetzung, je weniger desto besser; spiele aber, besonders bei Compositionen aus dem Ende des vorigen Jahrhunderts, so wie in jedem Falle, wenn der Orgelbass seine richtige Bezifferung trägt, den Generalbass mit.

2. lasse bei guten, aber mit vollem Orchester geschriebenen, wenigstens beim *Kyrie* und *Agnus dei* die Pauken weg und spiele sie auf edlere Weise, man lasse die Trompeten nicht schmettern oder heulen, — die alten langen Instrumente wären wohl die entsprechendsten. — Gute Musik an sich, von *Mozart*, den beiden *Haydn*, *Ett*, *Aiblinger*, *Hahn*, *Brosig*, *Winkler* und dgl., verdienen jedenfalls den Vorzug vor mittelmässiger Arbeit.

3. wähle auch aus dem älteren Schatze instrumentirter Kirchenmusik *Caldara*, *Benevoli*, *Bernabei*, *Cari*, *Astorga*, *Durante*, besonders unserer trefflichen deutschen Meister *Fux*, *Albrechtsberger*, *Kerl*, wieder Werke zur Aufführung aus. Freilich sind sie nicht so leicht zu bekommen, als Schund, der sich überall breit macht und eifrigst gekauft und aufgeführt wird. Sie ruhen grösstentheils unbekannt und unbenutzt in Musikarchiven; so die grosse Anzahl kirchlicher Compositionen von *Albrechtsberger* in dem Musikarchive des Fürsten von *Esterhazy*, eben so die Werke *G. J. Werners* in dem *Esterhazy*'schen Musikarchive zu Eisenstadt. Die Compositionen von *Placidus Cammerloher*, ehemals zu Freising aufbewahrt, müssen erst wieder aufgefunden werden. Greifen und fragen einmal Kapellmeister nach diesen Blüthen der Kirchenmusik, so wird sie die Speculation der Verleger schon aus ihrer Verborgenheit hervorzulocken verstehen. Der Verlag unserer Musikalienhandlungen ist der untrüglichste Höhenmesser des Geschmackes unserer Chorregenten und Kirchendirectoren.

Die Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts und ein grosser Theil des 18. ist den meisten Chorregenten noch eine *Terra incognita*, und harrt noch der Bearbeitung, die sie in demselben Grade verdient, wie die des 16. Jahrhunderts. Es würden sich bedeutende, für praktische Ausführung sehr gut zu verwerthende Schätze heben lassen, welche zugleich die geeignetsten Anknüpfungspunkte für eine erfolgreiche und auf festen Grundsätzen ruhende Reform der Kirchenmusik böten.

Wer sich von der Reichhaltigkeit dieser Literatur überzeugen will, der sehe *C. F. Beckers* Tonwerke des 16. und 17. Jahrhunderts. Leipzig bei Ernst Fleischer 1847. Er führt nicht weniger als 46 Messen nebst einer Menge von Motetten, Psalmen, Hymnen und anderer geistlicher Gesänge,

auf, denen wenigstens noch einmal so viele beigefügt werden könnten. In der Musik-Beilage sind einige Proben aufgeführt.

IV. Der deutsche Kirchengesang.

Es ist schon im geschichtlichen Theile der Grundsatz ausgesprochen worden, dass sogenannte deutsche Messen während des feierlichen Amtes nicht sollen gesungen werden und von der Kirche strenge verpönt sind, welche das geistliche Lied nur bei besonderen Gelegenheiten gestattet, aber nicht duldet, dass es in die heilige Liturgie eingreift, so sehr zu wünschen wäre, dass das Volk selbstthätig an den Gebeten während der Liturgie theilnehme, wie dieses bei den Völkern romanischen Sprachidioms geschieht, denen das Verständniss der lateinischen Sprache viel näher liegt, als dem germanischen. Für die Deutschen speciell liesse sich diese Betheiligung des Volkes an der Liturgie nur durch die Uebersetzung des Missals und des Breviers unter Beifügung des lateinischen Textes, wie sie in neuer Zeit mit bischöflichen Approbationen mehrfach erschien, anbahnen.

Allen diesen Uebersetzungen steht aber eine Bulle *Alexander VII.* entgegen des Inhaltes:

„Zu Unserm grossen Seelenschmerze haben Wir vernommen, dass im gallischen Reiche Einige zu dem Uebermuthe kamen, das römische Missale in die gallische Volkssprache zu übersetzen, und es wagten, diese Uebersetzung durch den Druck zu veröffentlichen.

Die Neuerung macht Uns schaudern und Wir verabscheuen sie, da sie die Zierde der Kirche entstellt, Ungehorsam, Unehrerbietigkeit, Frechheit, Aufruhr und Spaltung hervorruft.

Das erwähnte Missale, von wem immer in gallischer Volkssprache geschrieben, so wie jedes, das etwa noch geschrieben und verbreitet werden wollte, verdammen, verwerfen und verbieten Wir also für alle Zukunft, und wollen, dass es für verdammt, verworfen und verboten gehalten werde, und untersagen für alle Zukunft, den Druck, die Lesung, das Behalten derselben (unter Strafe der schon gefällten durch die Handlung selbst eintretenden Exkommunikation) allen Christgläubigen beiderlei Geschlechtes, wessen Ranges, Ordens, Geschäftes, und Vorranges sie immer sein mögen.

Wir befehlen daher, dass alle, welche dieses Buch in Händen haben oder ein ähnliches in Besitz bekommen, dasselbe wirklich und thatsächlich den zuständigen Bischöfen oder Inquisitoren überliefern und diese ohne Umstände die Exemplare verbrennen.“

Rom bei *S. Mariam majorem* am 12. Januar 1661.

Offenbar auf Grund dieses hat unterm 6. Januar 1857 die *Cong. Rituum* unter Bestätigung des Papstes Pius IX. entschieden, dass es nicht erlaubt sei, das *Ordinarium Missae* (die in jeder Messe vorkommenden Gebete) in die Muttersprache zu übersetzen und die Uebersetzung zum Gebrauche der Gläubigen drucken zu lassen, sowie, dass es dem Bischofe nicht zustehe, eine solche Schrift zu approbiren.

Auf eine, vom Hochw. Bischof von Regensburg in Rom gestellte Anfrage, was mit den vielen in den Händen der Gläubigen befindlichen derartigen Büchern zu geschehen habe, wurde erwidert, dass die Bischöfe dergleichen Approbationen nicht mehr ertheilen dürfen, im Uebrigen aber das gläubige Volk nicht zu beunruhigen sei.

Die Strenge, mit welcher Alexander VII. der Uebersetzung des Missals entgegen trat, findet ihre natürliche Erklärung in der noch neuen Wunde, welche der Abfall Luthers der Kirche geschlagen hatte, der die Muttersprache beim Gottesdienste einführte und die lateinische als unvernünftig verwarf.

Wie sehr der Kirche aber an der Theilnahme des Volkes an der Liturgie liegt, zeigt das fortwährende Bestehen auf dem Verständniss des Textes beim Kirchengesange, das ja doch keinen Werth hat, wenn das Volk die Sprache nicht versteht und ihm das Verständniss auch nicht vermittelt werden kann. Durch solche Gebetbücher kann erst der Unterricht, in der rechten Art der Messe beizuwohnen, fruchtbar gemacht werden. Nicht nur, dass durch das Verständniss des *Introitus*, *Graduals*, *Offertoriums* und der *Communion* die specielle Gebetrichtung des Festes vielen klar wird, könnte das Volk dahingebracht werden, selbst in den Gesang des *Commune Missarum: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* und *Agnus dei,* der Litaneyen und selbst der *Vesper* in der Kirchensprache einzustimmen, wenn schon in der Schule damit begonnen würde, wie das am Rhein und zum Theil in der Dompfarre in Regensburg geschieht.

Welch ein Gewinn wäre das für die Kirchenmusik, nicht nur in kleinen Gemeinden, sondern auch in grossen. Keine, von noch so zahlreichem Orchester ausgeführte Messe oder Vesper kann den Eindruck nur von ferne erreichen, welche eine Messe oder eine Vesper in *Saint Sulpice* in Paris von der ganzen Volksmasse unter Begleitung der mächtigen Orgel hervorruft. Welches Gefühl der Zusammengehörigkeit zwischen Priester und gläubigem Volke, wenn es ihm auf seinen Wunsch „*Dominus vobiscum*“ erwidert: „*Et cum spiritu tuo*“ und wenn es auf seine Ermunterung zur Erhebung des Herzens: „*Sursum corda*“ ein- und vollstimmig die Versicherung gibt: „*Habemus ad Dominum.*“ Da hört jede Deutschthümelei auf, das kann nicht deutsch geantwortet werden; hier ist der katholische allgemeine Geist. Hier ist realisirt, was in Schillers Phantasie, die Freude be-

wirken sollte. „Seid umschlungen Millionen; diesen Kuss der ganzen Welt, Brüder, überm Sternenzelt muss ein lieber Vater wohnen.“

Bei den bekannten Rücksichten, welche Rom auf individuelle Bedürfnisse bei allem Festhalten an den allgemeinen Normen trägt und stets getragen hat, steht es zu hoffen, dass durch ein aufklärendes Vertreten der Nothwendigkeit solcher Gebetbücher für das deutsche Volk beim nächsten Concil, kein Anstand genommen würde, den Bischöfen die Vollmacht zu ertheilen, dieselben besorgen zu lassen und ihnen die Approbation zu ertheilen.

Aber auch das deutsche Lied, wie es nach dem Willen der Kirche verwendet werden soll, bedarf einer gründlichen Reform und Hebung aus dem tiefen Verfall, in welchen es die Seichtigkeit, die Sinnlichkeit und der Hass gegen alles Ernste nach und nach versenkte. Die alten Lieder, gleich kräftig nach Text und Melodie, haben sentimentalen Liedeleien oder schaalem Zeuge weichen müssen. Ja es kann ein Lied in jeder Beziehung ganz gut und reizend sein, aber das ist noch kein gültiges Kriterium, dass es auch in die Kirche passe z. B. das Lied: „Himmels Au', licht und blau“, aus *Poccis* Festkalender, ist offenbar für die Familie bestimmt und hier macht es, wenn andächtig gesungen, einen wundervollen Eindruck und umgibt die Familie gleichsam mit einer höhern Weihe; aber als Gesang während des Segens mit dem Allerheiligsten ist es durchaus nicht am Platze, und so liesse sich eine ganze Menge solcher Lieder anführen.

Vor dem heiligen Sakramente sang man sonst: „O Christ hie merk, den Glauben stärk.“ Ein Lied von tief dogmatischem Inhalt und erhabener und doch herzinniger Melodie; später trat an dessen Stelle das auch noch gute Lied: „Wir beten an, Dich Heiland, Herr und Gott“; allein die leidige subjektive Mäkelei konnte auch dieses nicht in seiner einfachen Form belassen, selbst, wenn es neu in einer Gemeinde eingeführt wird, gibt man es dem Volke nicht in seiner ursprünglichen Form, sondern in der Melodie mit willkürlichen Schnörkeln verderbt, und auch im Texte verändert. Nicht besser ergeht es dem deutschen „Te deum“ von Michael Haydn.

1. Solche Entstellungen müssen, wenn sie vom Volke oder einem schnörkelsüchtigen Orgelspieler herrühren, allmählig zu ihrer Urform mit Klugheit aber Energie zurückgeführt werden.

2. Die schaalen und sentimentalen Lieder müssen allmählig verdrängt und statt dieser wieder die alten Kernlieder in ihre Rechte eingesetzt werden. Solche sind, für Weihnachten, das von ächtem Weihnachtsjubel sprudelnde Lied: „Nun jauchzet und seid froh,“ für die Leidenszeit: „Als Jesu an dem Kreuze stund,“ für Ostern der Triumphgesang: „Christus ist erstanden, von der Marter alle,“ für Pfingsten: „Nun bitten wir den heiligen Geist“ u. s. w. Man hat nicht viele Lieder nothwendig, aber gute Erzeugnisse heiliger

Glaubenskraft in Text und Melodie, welche dem Volke die heiligen Zeiten nicht bloss kräftig markiren, sondern auch deren Bedeutung durch wenige aber bedeutsame Worte darlegen. Der Verfasser hat in seiner bei Beck in Nördlingen erschienenen Auswahl deutscher Kirchenlieder im dritten Hefte solche Lieder gesammelt und sie mit entsprechender Orgelbegleitung versehen. Aber gerade dieses Heft ist es, das am Wenigsten benutzt wird.

3. Man hüte sich sehr, die Tonlage zu hoch zu nehmen; es artet in diesem Falle der Gesang in ein ohrenzerreissendes Geschrei aus, oder führt den eben so störenden Missbrauch herbei, dass ein grosser Theil sich eine bequemere Tonlage sucht und so eine Folge der schauderhaftesten Dissonanzen entsteht.

V. Das Orgelspiel.

Auch vom Orgelspiel gelten die allgemeinen Bestimmungen der Kirche. Das Concilium von Trient erwähnt die Orgel ganz besonders. Sess. 22. Dec. „Von der Kirche sollen die Bischöfe jene Musik fern halten, in welche, sei es durch die Orgel oder durch den Gesang etwas Laszives oder Unreines eingemischt wird.“ Das Ceremoniale für die Bischöfe schärft dasselbe ein *lib.* 1 *c.* 28 § 11. „Man hat zu verhüten, dass der Klang der Orgel nicht lasziv oder unrein sei, und dass auf ihr keine Gesänge vorgetragen werden, welche mit dem betreffenden Officium in keiner Beziehung stehen, noch weniger weltliche oder schlüpfrige.“ Dagegen sei das Spiel wohl kunstgerecht, aber ernst, gemässigt und den heiligen Handlungen und Gesängen im Allgemeinen anpassend.

Leider entspricht das Orgelspiel den angeführten Anforderungen nicht nur nicht, sondern ist häufig ein wahrer Skandal.

1. Vor allem ist es die Stümperhaftigkeit der allermeisten Orgelspieler, mit der sie dieses herrliche Instrument behandeln und die Heiligkeit des Ortes entweihen. Eine grosse Schaar ist kaum fähig schulgerechte Kadenzen an einander zu stümpern, ohne Melodie und Zusammenhang; andere gefallen sich *pleno organo* durch unsinnige Läufe und Schnörkel breit zu machen, oder durch schmachtende, süsselnde, der Schmachtlappenmusik angehörende Melodie mit einer gehaltlosen Harmonie, besonders während der erhabensten Handlung der Wandlung nach ihrer Art das Gefühl der Zuhörer zu bearbeiten. Die Bessern sind noch jene, welche durch ein ruhiges, wenn auch beziehungsloses und indifferentes Spiel die Lücken ausfüllen; am Wenigsten hat man sich aus leicht erklärlichen Gründen über Fugenunfug zu beklagen, wenn nicht irgend einer, um sich zu produziren, oft noch höchst mangelhaft und ohne Verständniss eine auswendig gelernte Fuge eines Meisters etwa sogar von Bach — nicht selten nur ein Dutzend Takte abspielt, worauf

dann nach kühner Modulation wieder der Waldgesang in der geläufigen oder ungeläufigen Tonart folgt. Welcher Unfug wird erst mit den Zwischenspielen getrieben; bei Schwächeren sind es einige holprige Accorde, bei Geübteren einige durcheinander gejagte, zu ein paar chromatischen Accorden sich vereinigende Läufe; der dadurch zu ersetzende Choralvers kommt nie zur Geltung, was doch die Kirche im Auge hat, wenn sie gestattet, dass zur Erleichterung der Sänger eine Alternation zwischen Gesang und Orgel stattfinde, jedoch wünscht, dass der ausgelassene Text von einem Sänger zur Orgel gesungen werde.

Soll diesem Unwesen gesteuert und die von der Kirche gestellten Forderungen befriedigt werden können, so ist vor allem für höhere und entsprechendere Bildung von Organisten zu sorgen. Diese wird sich von selbst ergeben, wenn man

1. Die Organisten besser bezahlt, wenigstens an Cathedral- und Hauptkirchen, damit einerseits solche Kirchen auch zu gesteigerten Forderungen berechtigt, anderseits tüchtige Kräfte veranlasst sind, sich zur Erlangung solcher Stellen auch würdig auszubilden.

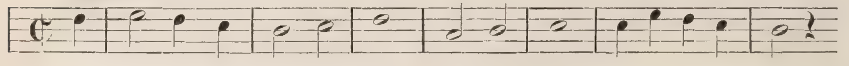
2. Stelle man aber die Bewerber um solche Dienste nur nach ehrenvoll bestandener Prüfung an. Als Massstab für die Forderungen dabei stehe hier aus *Johann Matthesons* grosser Generalbassschule das Programm zu einer solchen Prüfung.

Bei dem, anno 1727 den 8. Oktober auf der Hamburgischen Domorgel angestellten Probespielen werden die Herrn Canditaten sich belieben lassen:

a) auf einem mässigen Stimmwerk des Rückpositivs aus freiem Sinn ganz kurz zu präludiren, im *modo minori* in *B* anzufangen, und im *Modo majori* in *G* aufzuhören, so dass es ohngefähr 3 bis 4 Minuten währe: mussten die Präludien vornehmlich dazu dienen, dass man mittelst derselben Zeit genau eintheilen und mit guter Art aus einem Ton in den andern kommen möge. Es muss aber nichts studirtes oder auswendig gelerntes sein.

b) folgendes leichte Fugenthema auf das beste im vollen Werk so auszuführen, dass die Mittelstimmen auch ihr Theil daran nehmen können und nicht stets in den äussersten gearbeitet werde:

Alla Breve.



wobei nachdrücklich zu erinnern;

a) dass in diesem Satze bereits die 8 Anfangsnoten des folgenden Cho-

rals enthalten sind; b) dass mit der *Riposta* nicht die geringste Künstelei gesucht wird; c) dass ein chromatischer Gegensatz füglich eingeführt, und also die Fuge verdoppelt werden kann, weil sie auch sonst zu einfältig ist; d) dass sich der Hauptsatz auf zweierlei Art verkehren lässt, e) dass *rectum* und *contrarium* allhier zusammengebracht werden und harmoniren können, f) dass sich auch sonst verschiedene nette Einflechtungen mit dem *Duce et Comite* ganz nahe aneinander vornehmen lassen u. s. w.

So wenig inzwischen diese Anzeige Jemand binden, oder an einer besseren Erfindung hinderlich fallen sollte, so zulänglich wird sie doch sein, einen Nachdenkenden auf die rechten Wege zu führen.

c) Den Jedermann bekannten und täglichen Choralgesang, welcher im Thema schon angezeigt worden, auf das andächtigste zu traktiren, einige Variationes darüber anzustellen, absonderlich aber denselben auf zwei Clavieren, deren eines stark; dass andere gelinde angezogen, mit dem Pedal in einer reinen, unvermischten, dreistimmigen Harmonie, ohne Verdopplung des Basses, herauszubringen. Solches möchte sammt der vorhergehenden Fuge in 11 bis 12 Minuten wohl gethan sein.
d) eine Singarie, so wie sie einem absonderlich vorgelegt wird, mit dem Generalbass rein und richtig zu accompagniren, auch dabei dann und wann das Pedal mit dem Untersatz, so wie das Gedackt, zu gebrauchen.
e) Aus dem *Subjecto* sothaner Arie einen kurzen Modulum zu ergreifen, und eine Nachahmung darüber in vollem Werke anzustellen, so dass dieselbe entweder in der Form einer *Chacone* oder einer freien Phantasie gleichsam zum Ausgang dienen könne. Diese beiden letzten Artikel erfordern ohngefähr 10 auch 11 Minuten auf das Höchste. Folglich wird eines jeden Probe keine völlige halbe Stunde währen. Gott gebe seine Gnade dazu.

Für katholische Organisten sind natürlich andere Forderungen zu stellen. Ein solcher muss im Stande sein

a) in jeder Kirchentonart aus einem beliebigen Tone z. B. *B* mixolydisch zu beginnen und in *G* mixolydisch zu schliessen, oder von einer Tonart in die andere zu moduliren z. B. von Dorisch nach Phrygisch.
b) Ueber ein Thema aus dem gregorianischen Choral sowohl eine contrapunktische Imitation im strengen Style, als auch eine schulgerechte Fuge zu spielen
c) Einen *Cantus firmus* nicht nur der Tonart entsprechend zu begleiten, sondern denselben auch in verschiedene Stimmen zu verlegen und die übrigen zu variiren, insbesonders auch 3stimmig auf gesonderten Clavieren.
d) Die Zwischenspiele zu Chorälen z. B. *Kyrie*, *Gloria*, *Te Deum* und zu den Psalmen so einzurichten, dass sie bei möglichster Kürze den nicht

gesungenen Choral in den Mittelstimmen enthalten, und derselbe von einem gewandten Sänger mitgesungen werden kann.

e) Ueber ein *Ite missa est*, eine freie Phantasie, als Postludium geeignet und für die dazu verwendbare Zeit berechnet, zu spielen.

3. Es ist aber nicht genug, dass der Organist die zu wünschende Fertigkeit im contrapunktischen Spiele habe, sondern er muss auch den Geist und die Stimmung der einzelnen liturgischen Akte sowie die verschiedenen Grade der Feste wohl unterscheiden und berücksichtigen, sowohl in der Art des Spieles als in der Wahl der Register. In seinem Spiele wird sich das demüthige Flehen des *Kyrie*, der Jubel des *Gloria*, so wie die andächtige meditirende Rezitation des *Credo*, die Erhabenheit des *Sanctus* sowie das vertrauensvolle Rufen zum Lamme Gottes getreu widerspiegeln.

Kurz, jedem Tone, den er spielt, soll die Absicht zu Grunde liegen, das Volk in die dem liturgischen Akte entsprechende Stimmung zu versetzen, oder darin zu befestigen.

4. Da aber bei der menschlichen Schwachheit gar leicht auch bei fähigen Organisten nach längerem Dienste Gleichgiltigkeit oder Schlendrian sich einschleicht, so ist das Spiel desselben strenge zu überwachen und bei dem ersten Nachlassen derselbe zur würdevollen Behandlung und Einhaltung der kirchlichen Vorschriften in jeder Beziehung zu ermuntern.

5. Endlich ist es unerlässlich, dass der Clerus so viel und eine solche musikalische Bildung geniesse, das er im Stande ist, gediegenes Spiel zu würdigen und dazu zu ermuntern, seichtes und schnörkelhaftes zurückzuweisen.

Durch diese Mittel würde sich das Orgelspiel bald wieder heben.

Es ist zwar in neuester Zeit schon so Manches für die Hebung dieser Kunst geschehen und Verfasser dieses hat wirklich viele tüchtige Organisten getroffen, allein sie sind noch zu sehr vereinzelt, als dass unsere Zustände mit den früheren Zeiten verglichen werden könnten, da die Klöster noch die Pflanzstätten kirchlicher Musik waren. Ich kannte selbst auf einem einfachen Dorfe einen 80jährigen noch in einem Kloster gebildeten, äusserlich wohl ziemlich heruntergekommenen Lehrer, der im Stande war über ein gegebenes Thema eine regelrechte Fuge zu spielen.

Fänden wir jetzt sie nur wieder an grösseren und vermöglicheren Kirchen! Ich wiederhole es wieder, nur entsprechendere Aufbesserung der Gehalte und strenge Anforderungen können sie schaffen, nicht bloss für grosse Kirchen, sondern auch für minder bemittelte werden dann noch respektable Kräfte übrig bleiben.

Ueber die neuere Orgelliteratur gibt eingehenden Aufschluss ein bei Weingart in Erfurt 1867 erschienenes Schriftchen „*Musica sacra*“, vollstän-

diges Verzeichniss aller seit 1750 bis 1867 gedruckt erschienener Compositionen für die Orgel, Lehrbücher für die Orgel, Schriften über Orgelbaukunst, nebst Angabe der Verleger und Preise. Preis 15 Sgr.

Zum Schlusse

noch einmal die Frage: „Was ist wahre Kirchenmusik"?

„Kirchenmusik ist jene Musik, welche vom kirchlich liturgischen Geiste getragen und durchweht ist", lautet die kurze Antwort. Das richtige Verständniss dieser Antwort fordert eine nähere Erklärung des Begriffes liturgisch. Man führt denselben jetzt so oft im Munde und lies't ihn so oft in Abhandlungen über Musik ohne sich recht klar zu sein, was man sich denn eigentlich dabei zu denken habe.

1. Schliesst der Begriff „liturgisch" in sich, dass ein Akt oder eine Sache den ceremoniellen Vorschriften und Gesetzen der Kirche entspricht. Wenden wir diese Bedeutung auf die Musik an, so kann man nur jene Musik liturgisch nennen, welche genau die Stelle im Gottesdienste einnimmt, die ihr die Rubriken anweisen, und bei demselben nur dem Zwecke dient, der ihr von der Kirche gesetzt ist.

2. Dieser Begriff bezeichnet aber auch in Beziehung auf die Form die Eigenthümlichkeit, welche den Gegenstand im Dienste der Kirche von demselben im Dienste der Welt unterscheidet; und jemehr dieser Unterrschied in die Augen springt, destomehr tritt der liturgische Charakter an einer Sache hervor.

Das Gotteshaus unterscheidet sich bestimmt von jedem andern Haus, in welchem Style es immer gebaut sein mag. Wenn die Gothikmanie jetzt den altdeutschen Kirchenbaustyl auch auf Privatbauten und Bahnhöfe anwendet, so ist dieses gelinde gesagt ein *quid pro quo.* Zur Zeit des altdeutschen Baustyles war es nicht so, da baute man die Häuser ganz anders als die Kirchen.

Selbst die Ornamentik an den altdeutschen Kirchenbauten sind nicht reine Natur, sondern symbolisirte Naturgegenstände. Die Pflanzen und Blumen, welche dieser Styl in sich aufgenommen, sind aus der Natur, aber sie sind umgestaltet; gleichsam liturgisirt. Wie kalt und prosaisch nehmen sich z. B. die in der Kirche auf dem Michaelisberge bei Bamberg angebrachten Pflanzen in ihrer naturtreuen Wahrheit aus. Sie stören den liturgischen Eindruck dieses schönen Gotteshauses und passten viel besser zur Ausschmückung eines botanischen Saales.

Die kirchlichen Kleider, aus der gewöhnlichen Kleidung hervorgegangen, haben ihre eigene Form, welche sie von jeder weltlichen Kleidung unterscheiden, vom Humerale bis zum Biret; die Geschichte der Liturgie lehrt uns, dass diese Umformung schon in frühester Zeit stattgefunden hat, und den Klerikern das Tragen der liturgischen Kleider ausser dem Gottesdienste verboten war.

So sind die kirchlichen Geräthe, der Kelch und die Kännchen sogar ganz verschieden von dem weltlichen Pocal und den Weinkannen.

Darin besteht ihre liturgische Eigenthümlichkeit, welche aber die Kunst nicht nur nicht ausschliesst, sondern sie vielmehr fördert und ihr einen höheren Aufschwung verleiht, da sie den Gegenstand über das Prosaische des profanen Gebrauches erhebt und ihn mit dem symbolisch poetischen Element umkleidet. Daher hat auch die Kunst immer im Dienste der Kirche ihre höchsten Triumphe gefeiert.

In diesem doppelten Sinne muss auch die Musik liturgischen Charakter an sich tragen. Sie muss sich von jeder weltlichen scharf unterscheiden. Sie hat ihrer Aufgabe nicht genügt, wenn sie ein *Religioso* schafft, wie sie in der Oper vorkommen; die Andacht, welche die Kirchenmusik durchweht, muss sich von dem *Religioso* so abheben, wie die wahre lebendige Andacht des Christen von der theatralischen der Sängerin, welche das *Religioso* auch mit der meisterhaftesten Mimik vorträgt.

Dieser doppelte liturgische Charakter ist das Wesen der Kirchenmusik. Ob dieselbe blosse Vokalmusik sei, oder von Instrumenten begleitet werde, ist reine Nebensache und sehr untergeordneter Natur.

Prüfen wir nun die vorhandenen Musikformen mit diesem Massstabe in der Hand, so wird sich unschwer auf obige Frage folgende Antwort ergeben:

1. Die der Kirche ureigene Musik, die allen ihren Anforderungen entspricht, ist der Choral, ob ohne oder mit Orgelbegleitung, ob ohne oder mit sachgemässer Kürzung.

2. Als würdige Kirchenmusik folgt in zweiter Reihe die polyphone Musik, wie sie im Palestrinastyl von der Kirche gebilligt ist.

3. In dritter Reihe schliesst sich die Vokal- und Instrumentalmusik aus dem 17. und dem Anfange des 18. Jahrhunderts an; denn obwohl sie mit der weltlichen Musik jener Zeit fast identisch ist, so ist doch ihr Styl der gegenwärtigen modernen Musik fremd.

4. Dagegen hat die moderne Musik mit dem reichen Kapital ihrer Errungenschaften an neuen Formen und verbesserten Instrumenten sich erst ihren eigenen Kirchenstyl zu schaffen, der von der weltlichen Musik in Anlage, Stimmführung und Instrumentirung sich scharf unterscheidet, dagegen

in künstlerischer Beziehung ihr nicht nur nicht nachsteht, sondern sie vielmehr übertrifft. Man vergleiche was darüber pag. 142 gesagt ist.

Näheres lässt sich über die kirchliche „Zukunftsmusik“ nicht sagen; denn es ist unmöglich eine Kunstrichtung zum voraus zu bestimmen. Wenn das Genie ersteht, das neben heiliger Begeisterung mit der nöthigen Wissenschaft und Technik ausgestattet ist, das schafft sie unbewusst, vom göttlichen Geiste getragen.

Bis dahin bleibt wohl nichts anderes übrig, als das schon Vorhandene, schon Erprobte zu nehmen wie es ist, oder wenn das den einzelnen Verhältnissen nicht entsprechen sollte, wenigstens in der bezeichneten Weise sich zu versuchen, wie man auch in der Baukunst am Besten thut, wenn man die Baustyle so treu als möglich copirt. Wer aber die verschiedenen Baustyle untereinander vermengen, oder nach eigener Willkühr daran ändern will, der wird nur Ungeheuerliches zu Tage fördern.

So mögen auch in der Musik derartige Versuche, Altes mit Neuem zu paren sehr gut gemeint sein, allein sie führen vom erstrebten Ziele immer weiter weg, anstatt dasselbe näher zu bringen. Sie werden allerdings viel eigenthümlichen Charakter an sich tragen, aber es fehlt die unerlässliche Eigenschaft eines Kunstwerkes, Idee und Kunst.

Darum strebe jeder, den Liebe oder Beruf drängt, Hand anzulegen an die Lösung dieser hochwichtigen Aufgabe, sich vor Allem in den Geist jener Musikweisen zu versenken und denselben in sich aufzunehmen, welche die Kirche schon begutachtet und geheiligt hat. Er arbeite aller Hindernisse ohngeachtet mit aller Kraft dahin, eine würdige Aufführung jener Werke zu ermöglichen; wage sich aber nicht an die musikalische Autorschaft, bevor er nicht durch eifriges Studium sich die vollendete Fertigkeit in Handhabung aller Formen des Contrapunktes und der Instrumentirung erworben. Erst dann versuche er mit Instrumentalbegleitung den Palestrinastyl nachzuahmen bis er an freie Tonschöpfung sich wage. Würden wir nur halb so viele tüchtige und eifrige Musikdirektoren haben, als unberufene Compositeure, so würde die Kirchenmusik schon lang auf einer weit höheren Stufe stehen.

Die Verhältnisse der Kirchenmusik in unserer Zeit sind ähnlich gelagert, wie zur Zeit des Concils von Trient. Dort hat Gott durch Palestrinas Genie und Kunst die Bahn aus diesem Wirrsale gezeigt. Wir stehen nun wieder am Vorabend eines allgemeinen Concils. Gottes Arm ist nicht verkürzt, einen zweiten Palestrina zu erwecken, der auch in das Chaos der 3. Periode kirchlicher Musik Licht bringe.



Musik-Beilagen.



Nr. 1. Tractus in Dominica Palmarum.




5
6
V. 4. In te spe - ra - ve - runt pa - tres no - stri, spe - ra - ve - runt
XII
8
et li - be - ra - sti e - os. V. 5. Ad te cla-mave - - - runt
3
6
et sal - vi fa - cti sunt; in te spe-rave - - runt
XIII
11
et non sunt con-fu - si. V. 6. Ego au - - - - - tem
XIV
5
XV
sum ver-mis et non ho - - - mo, op-pro-bri-um
6
XVI
ho - mi - num et ab-jec-ti - o ple - bis.
XVII
14
V. 7. Omnes, qui vi - de - bant me, as-per-na-ban - -
5
15
6
tur me: lo - cu - ti sunt la - bi - is
16
13
et mo-ve-runt ca - put. V. 8. Spera - vit in Do - mino,
5
15
6
e - ri - pi - at e - um: salvum fa - ci - at e - um,
13
quo-ni - am vult e - um V. 9. Ip-si ve - ro con-si - de - ra verunt


3
13
6
et conspe-xe-runt me:
di-vi-se-runt si-bi
6
ve-sti-menta me-a, et su-per ve-stem me-am mi-se-runt
13
sor-tem. V. 10. Li-be-ra me
8
14
15
de o-re le-o-nis,
8
6
et a cor-nibus u-ni-cor-ni-um
12
17
hu-mi-li-ta-tem me-am. V. 11. Qui ti-me-tis Do-minum,
5
15
6
lau-da-te e-um: u-ni-ver-sum se-men Ja-cob
12
ma-gni-fi-ca-te e-um. V. 12. Annunti-a-bitur Do-mino
ge-ne-ra-ti-o ven-tu-ra, et an-nun-ti-a-unt
coe-li ju-sti-ti-am e-jus.
V. 13. Po-pu-lo, qui nas-ce-tur, quem fe-cit Do-mi-nus.

Nr. 2. Erklärung der wichtigsten Neumen.

Benennung	Form	Annähernde Bedeutung
a. Einfache:		
1. der Punct	·	
2. die Virga		
3. der Apostrophus		
b. Doppelte:		
4. der Podatus		
5. der Epiphonus (plica ascendens)		
6. der Clivis oder Clinis		
mit den Romanischen Vortragszeichen		
aa. der Acceleration		
bb. der Retardation		
7. der Cephalicus (plica descendens)		
8. das Quilisma		eine Art Triller oder Mordent.
9. der Pressus		
c. Zusammengesetzte:		
10. Clivis mit Virga		
11. Podatus und Clivis		
12. Quilisma und Podatus		
13. Clivis und Clivis		oder
14. Podatus, Clivis und Virga		
15. Virga und Puncte, absteigend		
aufsteigend		
16. Podatus, Clivis, Virga und Puncte		

Nr. 3.

Hucbalds griechische Notirung aus Gerbert, Script. Tom I, p. 118.

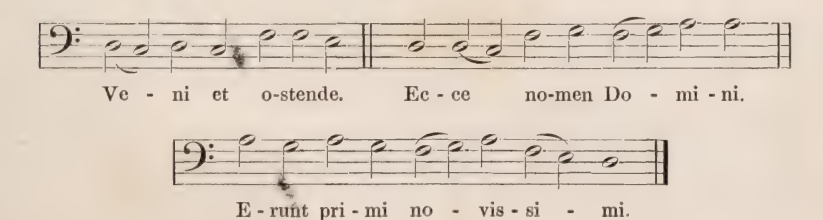
V	*Nete hyperbolaeon*	*V*	*F*
Π	*Paranete hyperbolaeon*	*Π*	*E*
Υ	*Trite hyperbolaeon*	*Υ*	*D*
N	*Nete diezeugmenon*	*N*	*C*
Ʊ	*Paranete diezeugmenon*	*Ʊ*	*B (H)*
E	*Trite diezeugmenon*	*E*	*A*
Ξ	*Paramese*	*Ξ*	*G*
Ʊ	*Nete synemenon*	*Ʊ*	*B*
E	*Paranete synemenon*	*E*	*A*
Θ	*Trite synemenon*	*Θ*	*G*
I	*Mese*	*I*	*F*
M	*Lichanos meson*	*M*	*E*
P	*Parhypate meson*	*P*	*D*
C	*Hypate meson*	*C*	*C*
F	*Lichanos hypaton*	*F*	*B*
B	*Parhypate hypaton*	*B*	*A*
Γ	*Hypate hypaton*	*Ϝ*	*G*
Ϝ	*Proslambanomenos*	*Γ*	*F*

Diese Bezeichnungen änderten ihre Bedeutung nach den verschiedenen Tonarten. So galt im I. und II. Ton *F* als A, im III. und IV. *Γ* als H, im V. und VI. *B* als C, im VII. und VIII. ebenfalls *B* als C.

Die Stellen

fb f b p p c   f fb p m pm i i   i m i m pm i pc f
Ve - ni et o-sten-de nobis. Ec - ce no-men Do - mi-ni. Erunt primi no - vis - si - mi.

würden in unserer Notenschrift so zu übertragen sein:



Nr. 4.

In Hucbald's 2. Notationssystem waren die *Graves* so bezeichnet:

G A B C

Die folgenden, die *Finates* waren mit den umgewendeten *Graves* bezeichnet:

D E F G

Die nächst höheren nennt er *superiores* und bezeichnet sie zum Unterschiede von den früheren mit den umgestürzten *Graves*, also so

a b c d

die über diesen stehenden Töne heissen bei ihm die *excellentes* und werden durch die rechts gewendeten Zeichen für die *superiores* notirt. Das 3. Zeichen — *tritos* — erhält die Figur X, also

e f g aa

daraus ergibt sich folgende Skala:

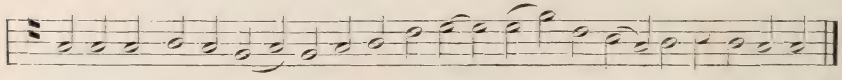
L A B C D E F G a b c d e f g a b c

Graves Finales a b c

Es wird also folgende Stelle:

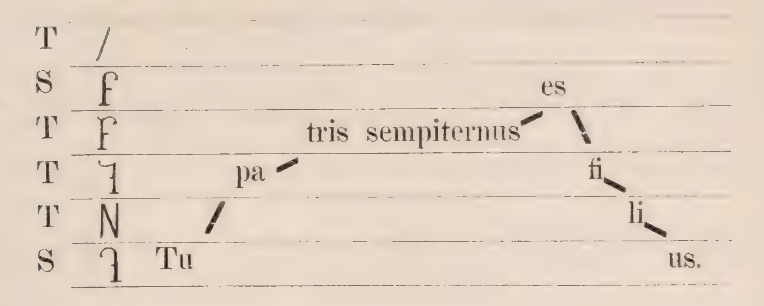
E-go sum vi-a ve - ri-tas et vi-ta al - le - lu - ja, al-le-lu-ja.

in unserer Schrift so heissen:

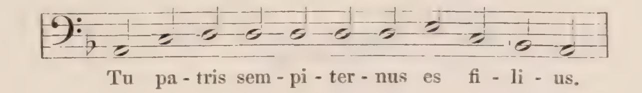


E-go sum vi-a ve - ri-tas et vi-ta al - le-lu - ja, al-le-lu-ja.

Nr. 5. Dritte Notationsweise Hucbald's.



was in moderne Notenschrift umgesetzt so heisst:



Nr. 6. Notation des Codex von Montpellier.

Die Buchstaben haben folgende Bedeutung:

	f	g	h	i	/	k	l	m	n	o	p	des Codex
bezeichnen:	F	G	A	H	B	c	d	e	f	g	a	unseres Noten-

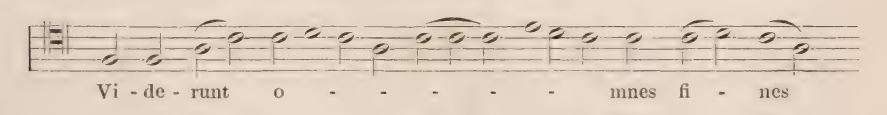
systems.

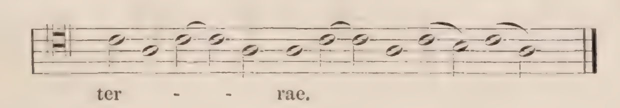
Nachstehendes Beispiel:

f f hk klkh kkk mlk k kl kh khkh hkhkikh

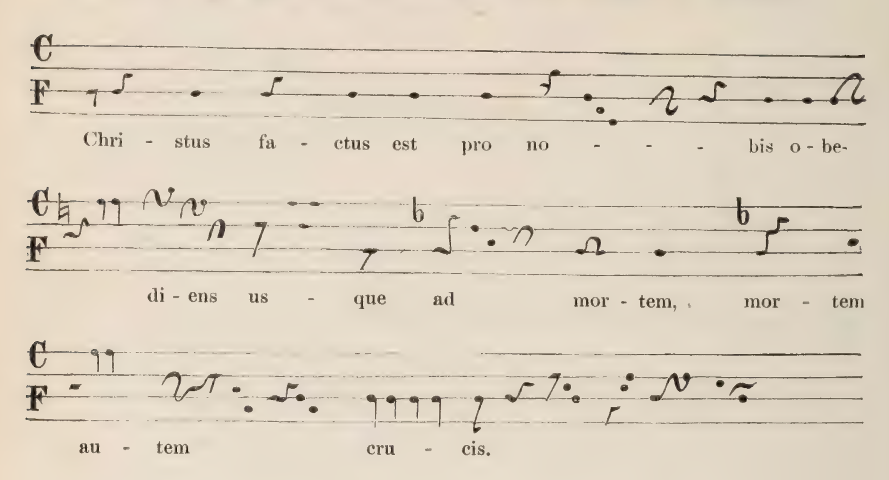
Vi - de - runt o - - - mnes fi - nes ter - rae.

stellt sich in moderner Notenschrift so dar:





Nr. 7. Beispiel der Notation von Guido v. Arezzo.



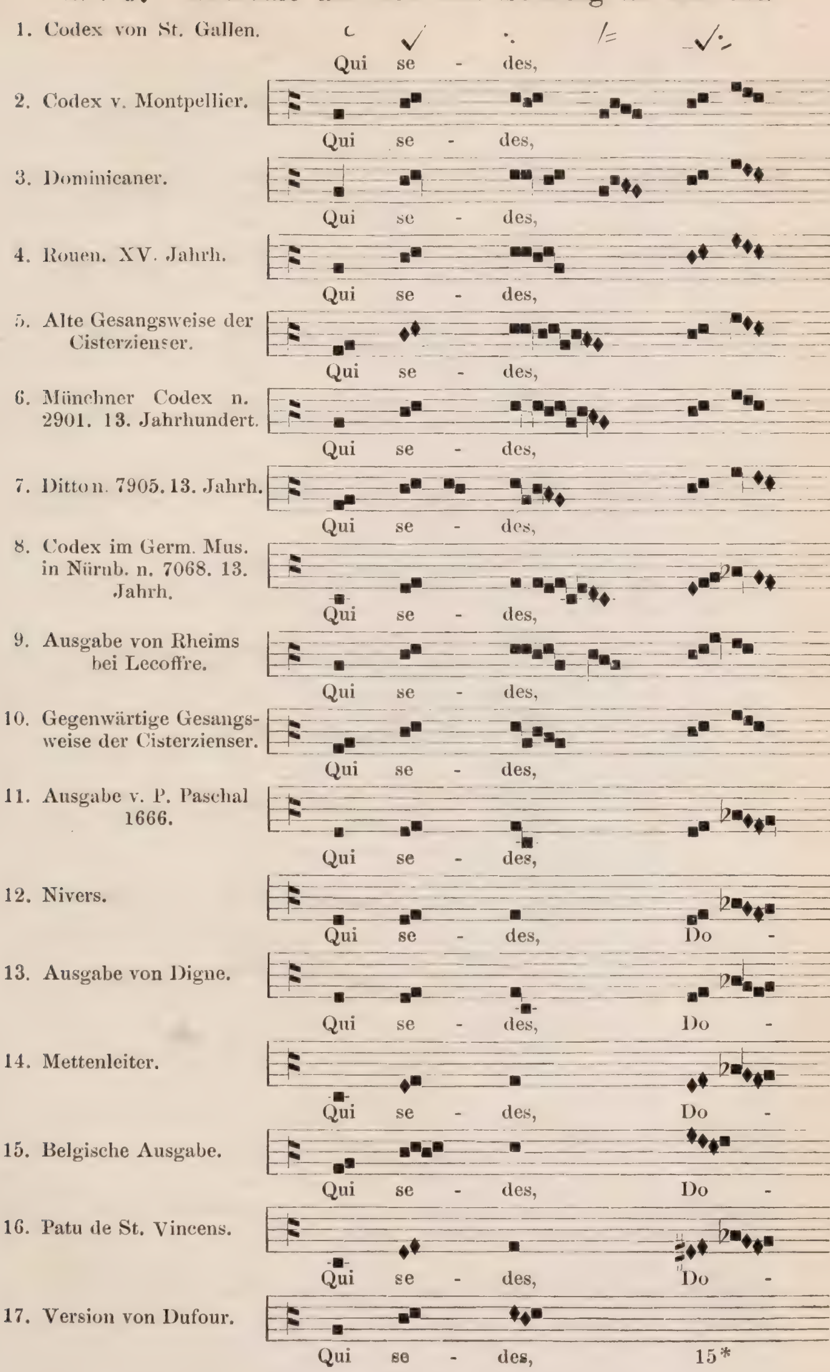
Nr. 8. Muster einer verstärkten Neumenschrift.

Chri - stus fa - ctus est pro no -

- - bis o - be - - di - -

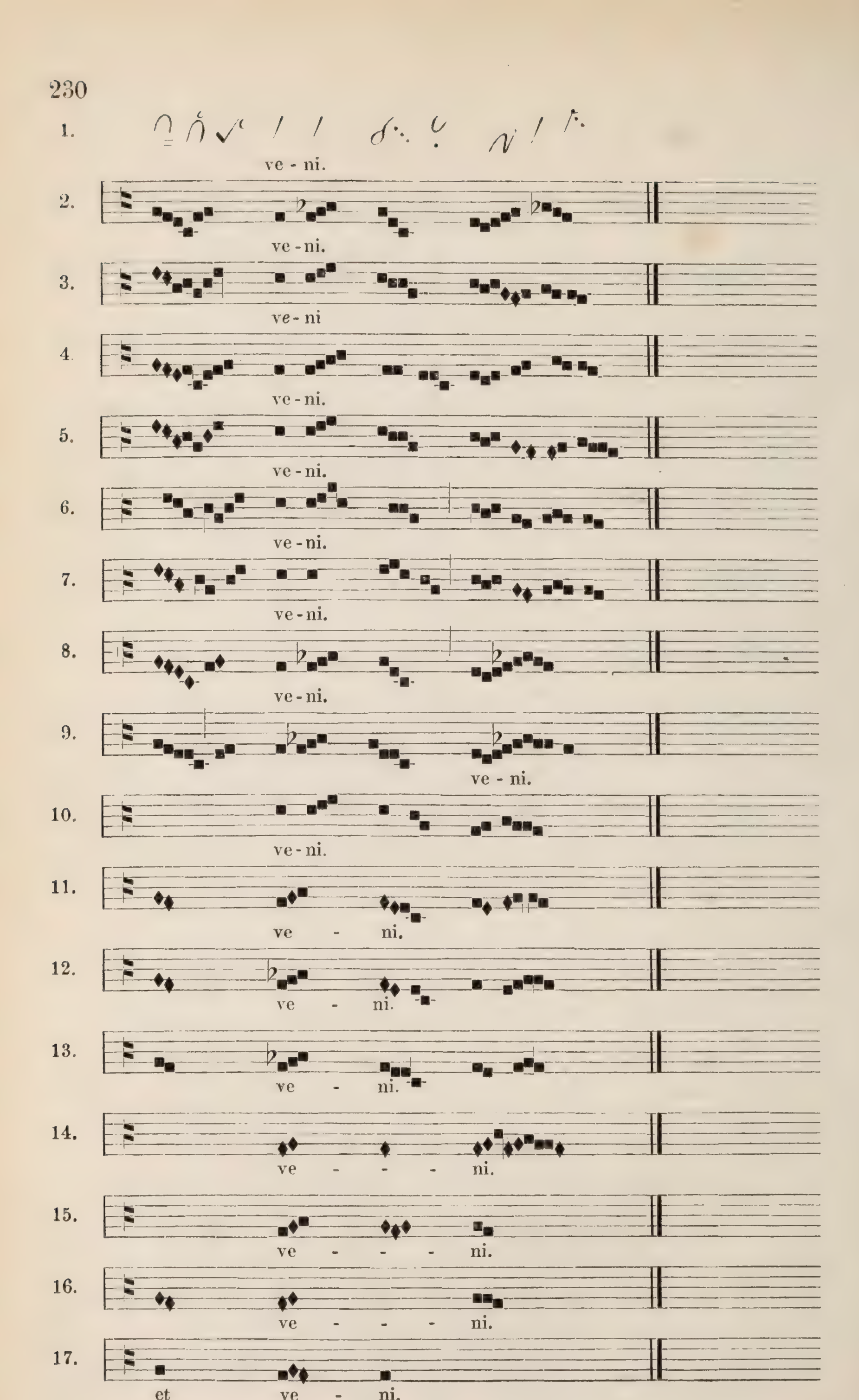
ens us - que ad mor - tem.

Nr. 9. Graduale auf den III. Sonntag im Advent.




1.
Do - mi - ne, su - per Che - ru - bim
2.
Do - mi - ne, su - per Che - ru - bim
3.
Do - mi - ne, su - per Che - ru - bim
4.
Do - mi - ne, su - per Che - ru - bim
5.
Do - mi - ne, su - per Che - ru - bim
6.
Do - mi - ne, su - per Che - ru - bim
7.
Do - mi - ne, su - per Che - ru - bim
8.
Do - mi - ne, su - per Che - ru - bim
9.
Do - mi - ne, su - per Che - ru - bim
10.
Do - mi - ne, su - per Che - ru - bim
11.
mi - ne, su - per Che - ru - bim
12.
mi - ne, su - per Che - ru - bim
13.
mi - ne, su - per Che - ru - bim
14.
mi - ne, su - per Che - ru - bim
15.
mi - ne, su - per Che - ru - bim
16.
mi - ne, su - per Che - ru - bim
17.
Do - mi - ne, su - per Che - ru - bim


1.
ex - ci - ta po - ten - ti - am tu - am et
2.
ex - ci - ta po - ten - ti - am tu - am et
3.
ex - ci - ta po - ten - ti - am tu - am et
4.
ex - ci - ta po - ten - ti - am tu - am et
5.
ex - ci - ta po - ten - ti - am tu - am et
6.
ex - ci - ta po - ten - ti - am tu - am et
7.
ex - ci - ta po - ten - ti - am tu - am et
8.
ex - ci - ta po - ten - ti - am tu - am et
9.
ex - ci - ta po - ten - ti - am tu - am et
10.
ex - ci - ta po - ten - ti - am tu - am et
11.
ex - ci - ta po - ten - ti - am tu - am et
12.
ex - ci - ta po - ten - ti - am tuam et
13.
ex - ci - ta po - ten - ti - am tu - am et
14.
ex - ci - ta po - ten - ti - am tu - am et
15.
ex - ci - ta po - ten - ti - am tu - am et
16
ex - ci - ta po - ten - ti - am tu - am et
17.
ex - ci - ta po - ten - ti - am tu-am

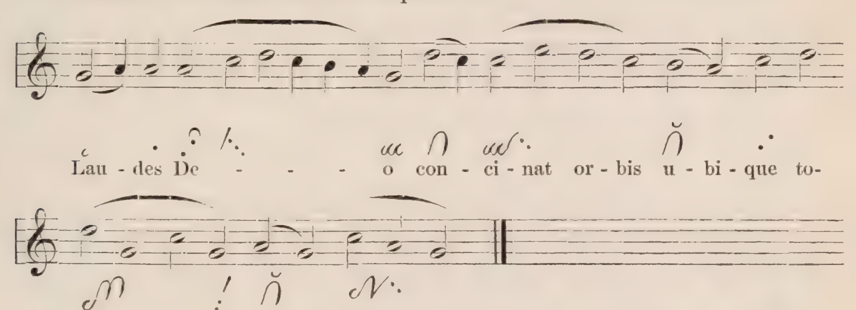

1.
ve - ni.
2.
ve - ni.
3.
ve - ni
4.
ve - ni.
5.
ve - ni.
6.
ve - ni.
7.
ve - ni.
8.
ve - ni.
9.
ve - ni.
10.
ve - ni.
11.
ve - ni.
12.
ve - ni.
13.
ve - ni.
14.
ve - - - ni.
15.
ve - - - ni.
16.
ve - - - ni.
17.
et ve - ni.

Nr. 10. Entstehung der Sequenzen.

Die erste von Notker bearbeitete Sequenz ist: „*Laudes deo concinat etc.*“ für den Freitag nach Ostern. Der Codex v. St. Gallen gibt das *Alleluja* hiefür so:

Al - le - lu - ja.

Wenden wir dieses auf die Sequenz an:

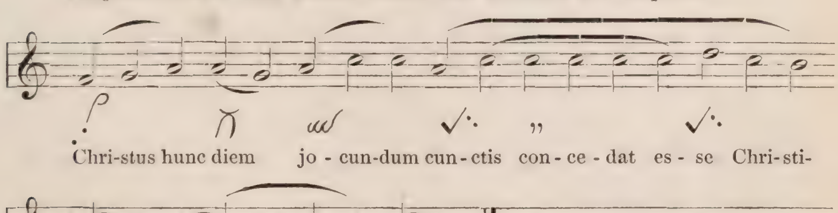


Es stimmen hier alle Neumen mit den Noten der Sequenz bis auf wenige, nämlich nach *gratis* fehlen die Noten für den *Scandicus* und der Neumengruppe, welche aus fünf Noten besteht sind nur drei Noten zugewiesen.

Vergleichen wir noch die 2. Sequenz Notkers für Christi Himmelfahrt: „*Christus hunc diem etc.*“ Für das Fest heisst das *Alleluja* im Codex von St. Gallen:

Al - le - lu - ja.

Vergleichen wir nun wieder damit die Melodie der Sequenz:



Hier finden wir mehr Uebereinstimmung zwischen den Neumen und der Melodie der Sequenz. Es fehlt vom *Neuma* über *jocundum* die letzte herabsteigende Note. Im folgenden Neuma gibt Notker der zweiten aufsteigenden Note fünf gleiche Noten, *c*, endlich fasst er die letzte Note des Neuma über *ama*, und die erste über *toribus* in eine zusammen.

Für die folgenden Texte gibt das *Alleluja* keine Anhaltspunkte mehr. Ebenso findet sich diese bei den ältesten Sequenzen noch nachweisbare Uebereinstimmung des ersten Verses mit dem betreffenden *Alleluja* später nicht mehr. Man dürfte also zu dem Schlusse berechtigt sein, dass die Verfasser der Sequenzen, also namentlich Notker sich nur im ersten Anfange noch an die Neumen der *Alleluja* gebunden, später aber auch schon vom ersten Verse an ihre freie Phantasie walten liessen.

Nr. 11. Sequenz de B. Maria.




Pa - tris im - pe - ri - i. E - xi, qui mit - te - ris, hae do - na dis-se-re,
re - ve - la ve - te - ris ve - la - men lit - te - rae vir - tu - te nun - ti - i.
Ac-ce - de mu - ne - ra, dic: A - ve co - mi - nus, dic: Ple - na gra - ti - a,
dic: Te-cum Do - mi - nus et dic: Ne ti - me - as. Vir - go sus - ci - pi - as
De - i de - po - si - tum, in quo per - fi - ci - as ca - stum pro - po - si - tum
et vo - tum te - ne - as. Au - dit et sus - ci - pit pu - el - la nun - ti - um,
cre - dit et con - ci - pit et pa - rit fi - li - um, sed ad - mi - ra - bi - lem.
Con - si - li - a - ri - um hu - ma - ni ge - ne - ris, De - um et ho-mi-nem
et pa - trem po - ste - ris in pa - ce sta - bi - lem. Qui no - bis tri - bu - at
pec - ca - ti ve - ni - am, re - a - tum di - lu - at et do - net pa - tri - am
in ar - ce si - de - rum.

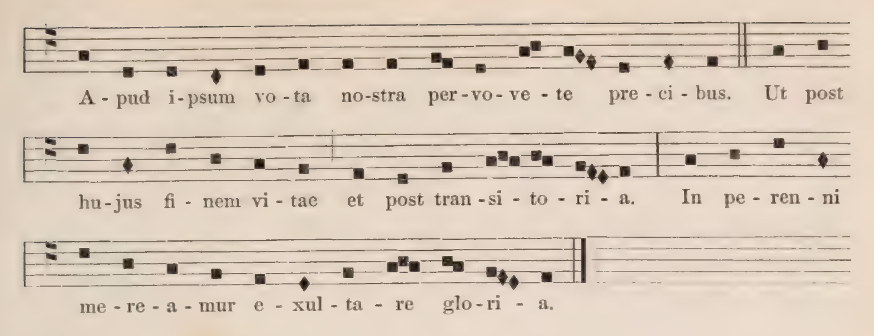
Nr. 12. Dieselbe Sequenz deutsch.




ant-wort ihm: Ist doch mein Herz und Sinn auf kei-nen Mann ge-wandt,
ist mir auch un-be-kannt, wie sol-ches soll er-ge-hen. Der En-gel sprach
zu ihr: Der hei-lig Geist in dir wird so gross Wunder thun, und du wirst
Gottes Sohn un-ver-rückt em-pfangen. Ma-ri-a glau-bet ihm und sprach:
Wohlan, ich bin wil-lig des Her-ren Magd, er thu, wie du ge-sagt
mit mir, was ihm be-hagt. Bald wir-ket Gottes Kraft in ih-rer Jung-frau-schaft
und sie em-pfing zur Hand Christum der Welt Heiland, und der Engel verschwand.
Preis Lob und Herr-lich-keit, Danksa-gung und Klar-heit sei dir in E-wigkeit,
o Her-re Je-su Christ, dass du Mensch wor-den bist. Komm, Herr!
durch dei-ne Güt auch in un-ser Ge-müt, ver-leih uns Hei-lig-keit
und dein Ge-rech-tig-keit und e-wi-ge Se-lig-keit. Ver-füg uns zu dir,
auf dass wir dich lo-ben e-wig-lich. A-men.

Nr. 13. Sequenz de S. Martyribus.





Nr. 14.

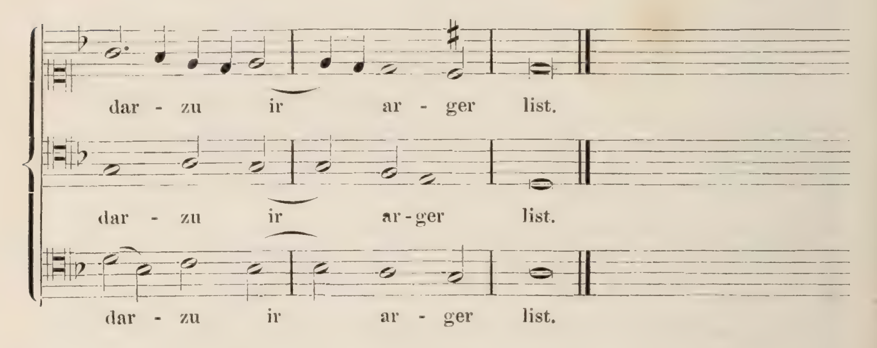
Aus dem Locheimer Liederbuch.

Der walt hat sich ent - law - - - - - bet
Der walt hat sich ent - law - - - - - bet
Der walt hat sich ent - law - - - - bet

gen di - sen winter kallt mein freud pin ich we - raw-bet ge-
gen di - sen winter kallt mein freud pin ich we - raw - bet
gen di - sen winter kallt mein freud pin ich we - raw-bet

- den - ken ma - chen mich allt, das ich so lang musz mei - den
ge - den - ken machen mich allt, das ich so lang musz mei - den
ge - den - ken machen mich allt, das ich so lang musz mei-den





2. Ir angesicht ausz stetem mut
erfrewt das hercze mein
vnd möcht mir widerfaren gut,
so wollt ich frölich sein.
O swarcz vnd grabe varbe,
dar zu stet mir mein syn,
do pey sy mein gedenken sol,
wenn ich nicht bey ir bin.

3. Strophe fehlt.

4. So besorg ich sere der klaffer mundt,
ja, der ist also vil,
sy haben manches hercz verwunt,
gestochen als zu ainem czil,
mit iren valschen czungen
verschneidens sy so gar,
doch bleib ich dir verpunden,
dw mir mein ere webar.

5. Nw ist es doch ein kleyne trew,
wo wir nicht bayde sind,
allererst so sich mein hercz vernewt,
so wirst du lieb dohin.
Ach frewlein vein, vergisz nit mein,
hallt mich jn steter hut,
wann sollt ich albeg bej dir sein,
so wer ich wolgemuet.

6. Hoffnung ist mein pester gewinn,
was lest du mir ze lecz?
also schaidt sich mein hercz von dir,
wes willt du mich ergeczen?
mein er in ganczer stetigkait,
nicht mer weger jch von dir,
jn züchten bin ich dir wereit,
desgleichen thu du zu mir.

7. Gesegen dich got mein schönes pild
got geb dir glückes vil,
dw fürst mich doch an deinen schilt,
secz mir ein kurczes czil.
Nw kumm herwider palde,
es mag uns wol nüczer sein,
so gar mit reichem schalle,
got mach vns sorgen frey.

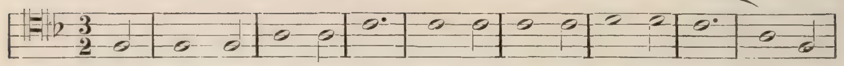
Nr. 15.

Zusammenstellung dreier Lesearten.

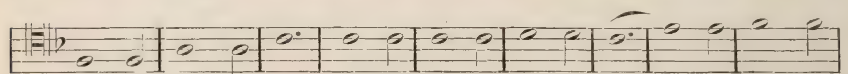


Nr. 16.

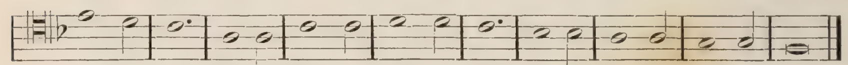
Aus dem Locheimer Liederbuch.



Ich spring an di - sem Rin - ge des pe-sten so ichs kann von



hüb-schen Frew-lein sin - gen als ichs ge - le - ret han. Ich raidt durch



frem-de lan - de, do sah ich mancher han - de, do ich dy Frewlein vand.

2. Die Frewelein von Franken,
die sich ich alzeit gerne,
Noch jn stien mein gedanken,
sy geben süssen kerne.
Sy seind dy veinsten dirnen
wolt got, solt ich jn zwirnen:
spynnen wolt ich lernen.

3. Die Frewelein von swaben,
dy haben gulden har,
so dürens frischlich wagen
sy spynnen ẅber lar,
der jn den flachs will swingen,
der musz sein (nicht) geringe,
das sag ich euch fürwar.

4. Die Frewelein vom Reyne
dy lob ich oft vnd dick,
sy sind hübsch vnd veyne
vnd geben frewntlich plick.
Sy künnen seyden spynnen,
dy newen liechtlein singen,
sy seind der lieb ein strick.

5. Die Frewelein von Sachsen
dy haben schewern weyt,
darjnn do passzt man flachssze,
der jn der schewern leyt;
der jn den flachs will possen,
musz haben ein flegell grosse,
dreschend zu aller zeyt.

6. Die Frewelein von Bayren
dy künnen kochen wol,
mit kesen vnd mit ayren
jr kuchen die sind vol.
Sy haben schöne pfannen,
weyter dann die wannen,
haysser dann ein kol.

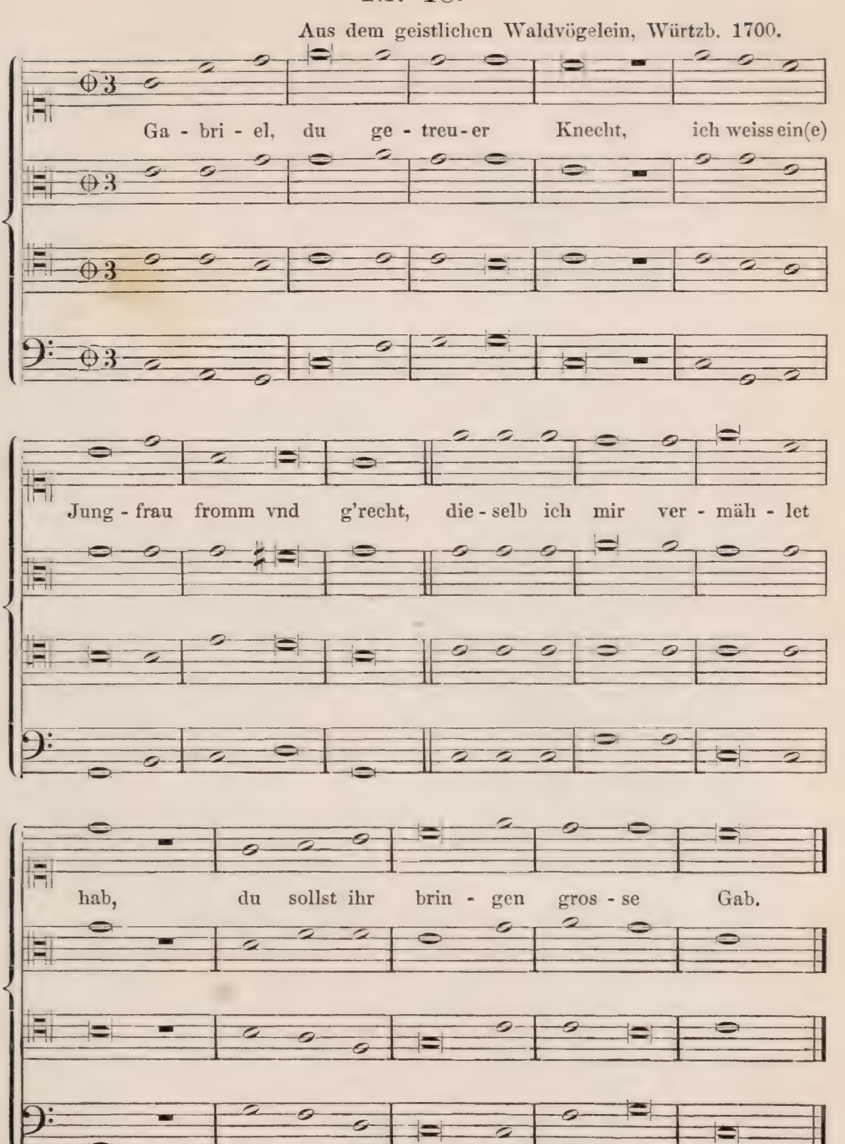
7. Den Frewlein sol man hofiren
alzeyt vnd weil man mag,
dy zeyt dy kummet schire,
es wirt sich alle tag
Nw pin ich worden alde,
zum wein musz ich mich halden
all dy weil ich mag.

Nr. 17.



Nr. 18.

Aus dem geistlichen Waldvögelein, Würtzb. 1700.



Gabriel.

2. Wohlan, o allerhöchster Gott.
wohlan ich will seyn gern ein Bot,
was du nun wirst befehlen mir,
will ich verrichten treulich dir.

Deus.

3. Fahr auff die Welt nach Nazareth,
du wirst sie finden im Gebett,
grüsse sie freundlich im Namen mein,
sie soll und wird Gottes Mutter seyn.

Gabriel.

4. Mit Freuden ichs verrichten will,
mein Freud ist ohne Mass und Ziel,
erfreuet euch ihr Engel all,
ich fahr dahin mit Freuden Schall.

5. Maria schau zu dir ich komm,
vor Gott bist du gerecht und fromm,
gegrüsset seyst du voller Gnad(e),
gegrüsset vom göttlichen Rath(e).

6. Der Herr ist mit dir allezeit,
du bist und bleibst gebenedeyt,
unter den Weibern allzumahl,
du sollst auffrichten Adams Fall.

Maria.

7. Was hör ich da für ein Gruss,
O Gott vor dir fall ich zu Fuss,
ach dieses Gruss bin ich nicht werth,
weiln ich nichts bin als Staub und Erd.

Gabriel.

8. Ei förcht dich nicht Maria rein,
sey nur getrost, o Jungfräulein,
du hast gefunden alle Gnad,
vor Gott bist du ohne Missethat.

9. Du wirst empfangen in deinem Leib,
dess Höchsten Sohn, O reines Weib,
er wird zugleich dein Sohn auch seyn,
du sollst ihn nennen Jesulein.

10. Dein Sohn wird haben grossen Gewalt,
sein Macht wird sein auch mannigfalt,
er wird regieren ohn alles End,
diss sag ich dir mit Fundament.

Maria.

11. Unmöglich diss geschehen kann,
weiln ich erkenne keinen Mann,
mein Jungfrauschafft ist Gott bekannt,
die soll verbleiben mit Bestand.

Gabriel.

12. Diss weiss ich wohl Maria rein,
ein anders wird es mit dir seyn,
es wird des heiligen Geistes Krafft,
fruchtbar machen dein Jungfrauschafft.

13. Was auss dir wird geboren werd,
das soll im Himmel und auff Erd,
genennet sein das höchste Gut,
wird aus dir nemen Fleisch und Blut.

14. Dein liebe Baass Elisabeth,
wird auch bald kommen ins Kindbeth,
bei ihr der sechste Monat ist,
dann bei dir nichts unmöglich ist.

Maria.

15. Mein Gott und Herr, weiln es soll seyn.
so gescheh nun auch der Wille dein,
siehe ich bin ein Dienstmagd des Herrn,
sein Willen ich will vollziehen gern.

Gabriel.

16. Nun lebe wohl, O Jungfrau rein,
von dir muss es nun geschieden seyn,
verkünden will dem höchsten Gott,
was ich verricht sein treuer Bott.

Maria.

17. O Gabriel du wollst zugleich,
wann du kompst in das Himmelreich,
grüssen die heiligste Dreyfaltigkeit,
ihr will ich dienen in Ewigkeit.

Gabriel.

18. Ich will verrichten, was du willst,
ich will verichten, was du befihlst,
in Gottes Nahmen fahr ich dahin,
nunmehr hast du den besten Gewinn.

19. O heiligste Dreyfaltigkeit,
ich bring zurück einen guten Bescheid;
die Jungfrau mich empfangen wohl,
von ihr, ich dich auch grüssen soll.

20. Sie hat sich wohl accommodirt,
ihren Willen sie auch confirmirt,
sie will die mütterliche Stell,
vertretten ohn Mangel und Fehl.

Deus.

21. Das hör ich gern, O Engel mein,
von ihr muss Gott geboren seyn,
es wird das menschlich Geschlecht,
werden nunmehr fromm und gerecht.

22. Die leere Stell im Himmelreich,
sollen den vollen werden gleich,
dem Menschen will ich numehr geb'n,
nach seinem Todt das ewige Leb'n.

Angeli.

23. Nun lasst vns freuen insgemein,
ihr Engel all O gross vnd klein,
singt Lob vnd Preyss dem höchsten Guth,
weiln er den Menschen erlösen thut.

24. Darum O höchste Dreyfaltigkeit,
dir sei Lob, Preyss in Ewigkeit,
heilig, heilig, wir singen all.
heilig mit höchstem Freudenschall.

Nr. 19.

Würzburger Gesangbuch 1630.



2. Last vns dem Kindlein singen,
jhm vnser Opffer bringen,
last vns jhm Ehr beweisen,
es loben vnd hochpreysen,
O Jesulein süss, O Jesulein süss.

3. Last vns dem Kindlein neigen,
jhm Lieb vnd Dienst erzeigen,
last vns sein Bettlein zieren,
also wil sichs gebüren.
O Jesulein etc.

4. Last vns das Kindlein speisen,
es wird vns Gnad erweisen,
vnd zum Wolleben führen,
das frommen thut gebühren.
O Jesulein etc.

5. Last vns das Kindlein tränken,
jhm Zuckermilch einschenken,
es wird vns wol bedenken,
in seine Freud versenken.
O Jesulein etc.

6. Last vns das Kindlein grüssen,
vnd fallen jhm zu Füssen,
last vns demüthig ehren,
als vnsern Gott vnd Herren.
O Jesulein etc.

7. Last vns sein Mündlein küssen,
die Händlein mit den Füssen,
seht wie sein Aeuglein fliessen,
vnd Pfeil der Lieb ausschiessen.
O Jesulein etc.

8. Last vns zum Kindlein bücken,
sein nasse Aeuglein trücknen,
last vns bey jhm erscheinen,
so wird es nicht mehr weinen.
O Jesulein etc.

9. Last vns das Kind vmbfangen,
nach jhm steht all Verlangen,
sein Aeuglein last anschawen,
im Schoss der edlen (Jung) frawen.
O Jesulein etc.

10. Last vns sein Diener werden,
so lang wir sein auff Erden,
er wird vns wol belohnen,
mit der himmlischen Cronen.
O Jesulein etc.

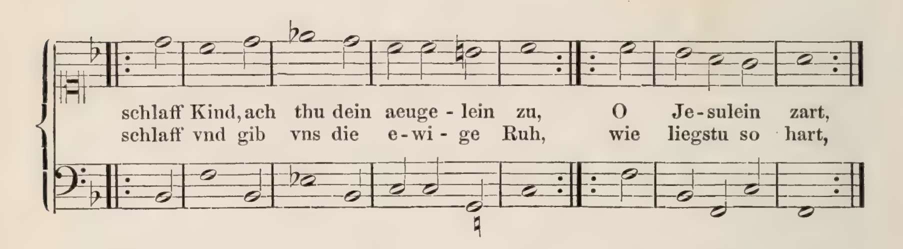
11. Last vnser Stimm erschallen,
es wird dem Kind gefallen,
last jhm ein Freudlein machen,
das Kindlein wird eins lachen.
O Jesulein etc.

12. Last vns doch thun zu Ehren,
was wir können dem Herren,
im Himmel wirds erschallen.
vergelten wird ers allen.
O Jesulein etc.

Nr. 20.









2. Schlaff Jesulein wol, nichts hindern dich sol
Ochs, Esel vnd Schaff, seyn alle im Schlaff,
Schlaff Kind etc.
Ochs, Esel und Schaff, seyn alle im Schlaff,
nicht hindern dich sol, schlaff Jesulein wol.

3. Dir Seraphin singt, vnd Cherubin klingt,
viel Engel im Stall, die wiegen dich all.
Schlaff Kind etc.
Dir Seraphin singt etc.

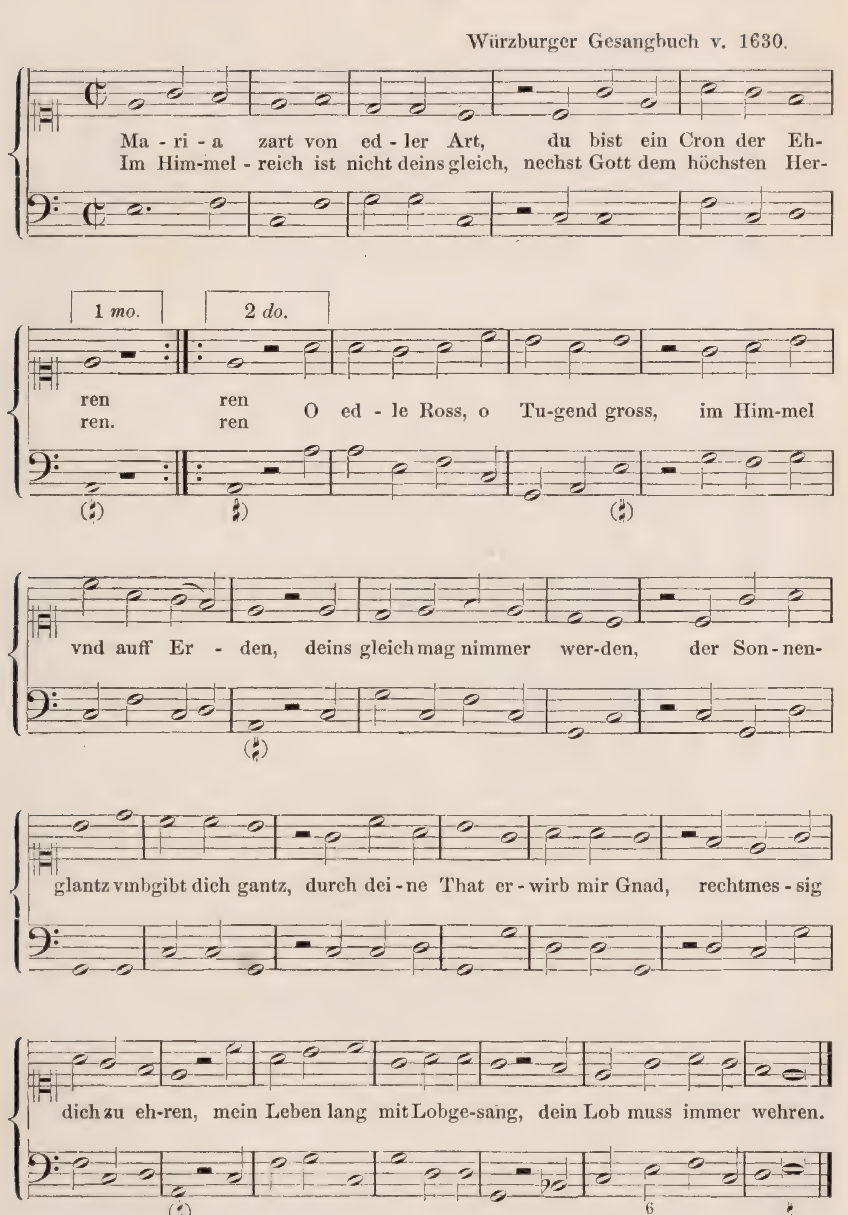
4. Sieh, Jesulein sieh, Sanct Joseph ist hie,
ich bleib auch hiebey, schlaff sicher vnd frey,
schlaff Kind etc.
Sieh, Jesulein sieh, etc.

5. Schweig Eselein still, das Kind schlaffen wil,
ey Oechsle nicht brüll, das Kind schlaffen wil,
schlaff Kind etc.
Schweig Eselein still, etc.

6. Alleluja, Alleluja, Alleluja, Alleluja,
Alle, Alle, Alleluja, Alle, Alle, Alleluja,
Alleluja, Alleluja, Alleluja, Alleluja.

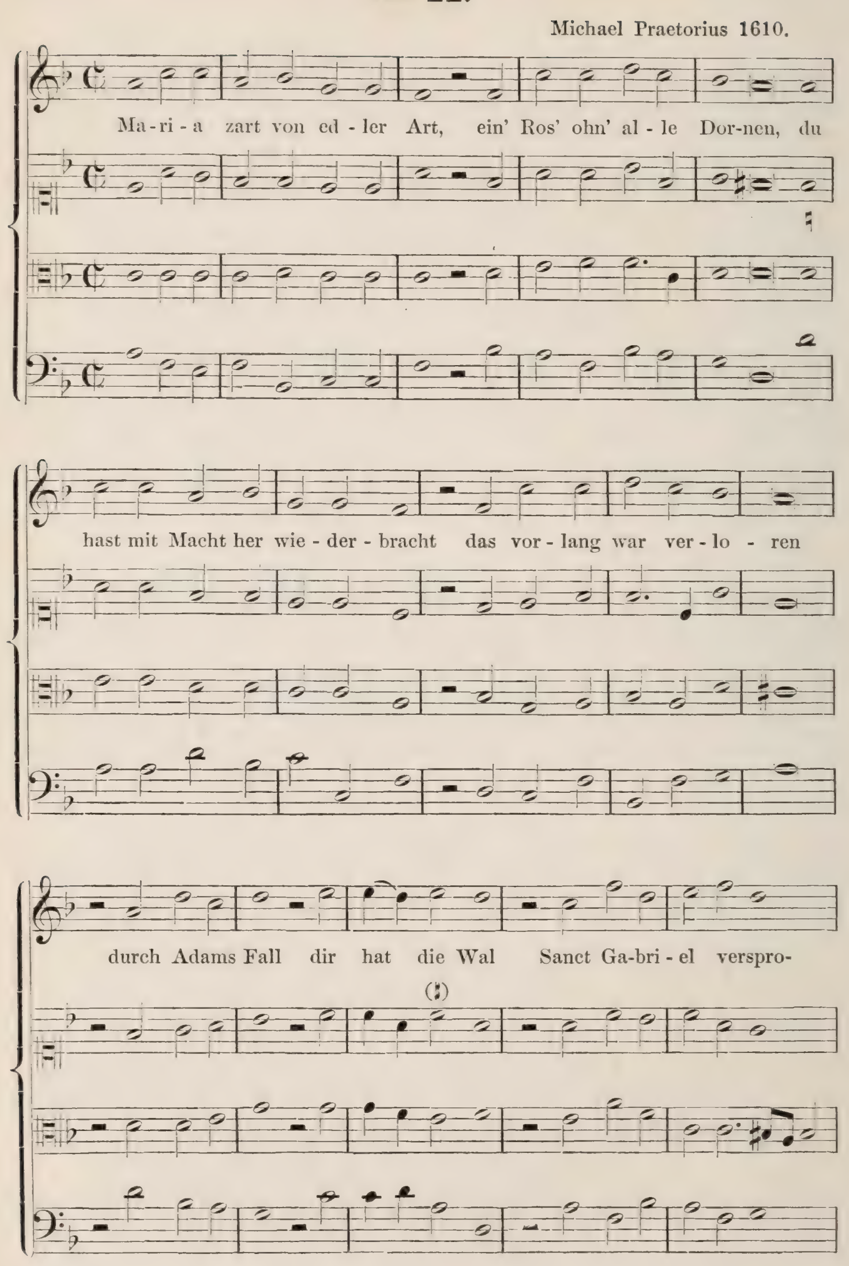
Nr. 21.

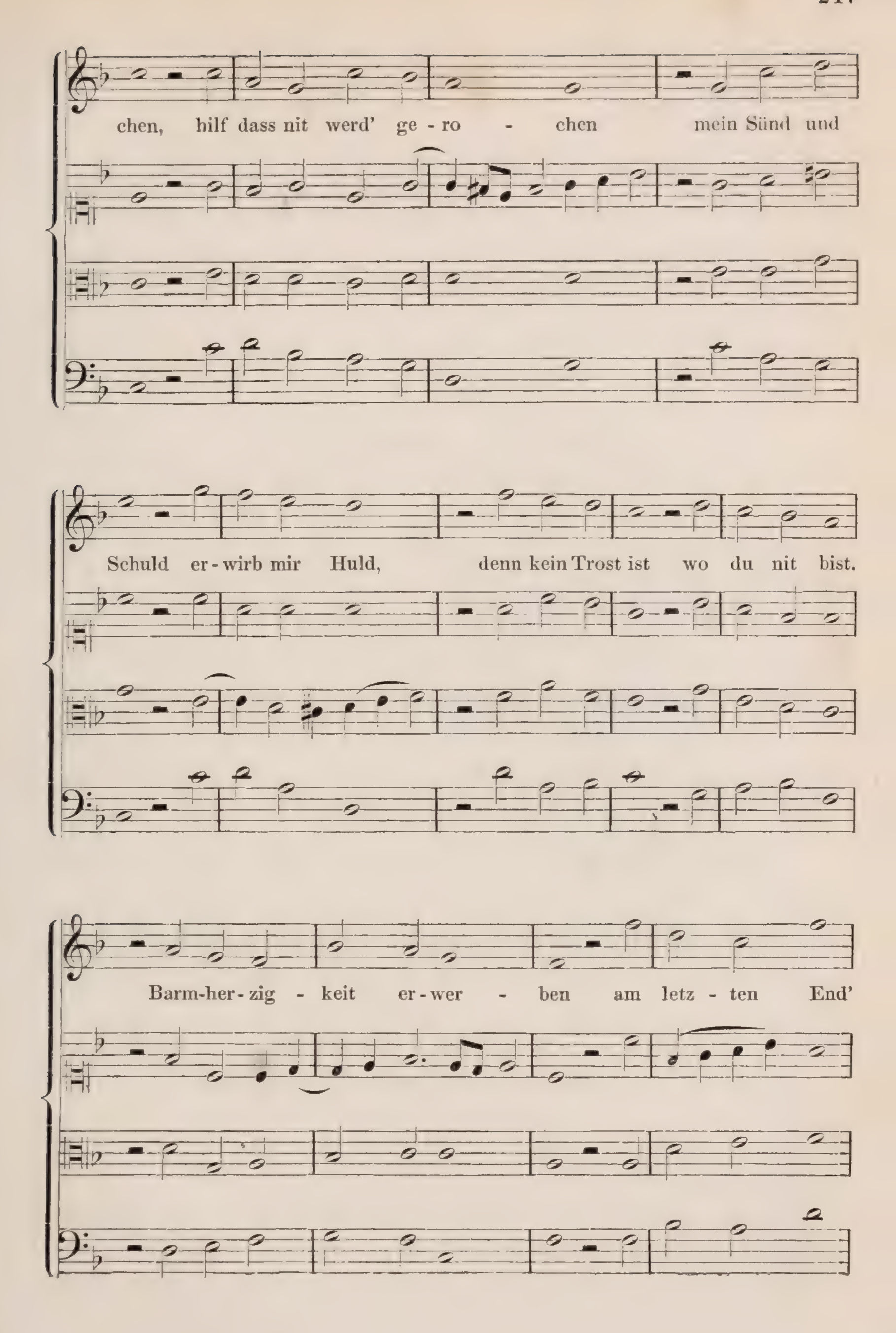
Würzburger Gesangbuch v. 1630.

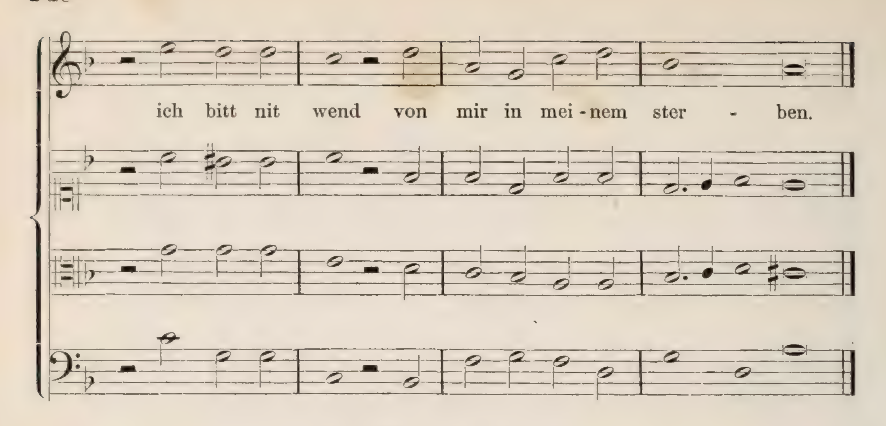


Nr. 22.

Michael Praetorius 1610.




chen, hilf dass nit werd' ge - ro - chen mein Sünd und
Schuld er - wirb mir Huld, denn kein Trost ist wo du nit bist.
Barm-her - zig - keit er - wer - ben am letz - ten End'



Nr. 23. Elegia II.

Clorus vergleicht die Mutter Gottes mit dem erfreulichen Morgenstern.

Mirantische Mayenpfeiff. 1692.

Nächt - li - che Liech-ter, hel - le La - ter - nen an dem ge-
Göl - di - ne Fack - len glän - tzen - der Ster - nen wei - chet, all-

6 4 3

wölb - ten Him-mels - ge - rüst:
wo der Mor - gen-stern ist,
mas-sen, in - dem er häff-tig kar-

7 6

funck-let, Eu - e - re Strah-len merk - lich ver - duncklet.

6 8 7 4 3

2. Weichet mit euren zwitzernden Lichtern
Oben an blau-beluffetem Feld:
Plintzlet von fern mit blöden Gesichtern,
Biss ich was von dem Morgenstern meld',
Welchen die Sonn mit jhren Goldstrahlen
Selber nicht könte gläntzender mahlen.

3. Diser, begläntzt vor anderen allen,
Herrlich mit Gold bekleydet, auffgeht:
Lasset den Glantz der Strahlen nicht fallen,
Finster obschon der gantze Mohn steht.
Dise dess Himmels göldine Fackel
Leydet niemahlen einige Mackel.

4. Pfleget, wie ein Wachtmeister, zurunden
Under den Sternen nächtlicher Weil:
So er die Wachten richtig befunden,
Raiset er fort zu Morgens in eyl:
Under so dickem Sternen-Gewimmel
Wandert er durch den völligen Himmel.

5. Zeiget sich meistens gegen den Morgen,
Wie er dann auch der Morgen-Stern haisst,
Ruffet die Leuth zu rühmlichen Sorgen,
Weil er der Arbeit Nutzbarkeit weisst:
Machet ein End dem ruhen und schlaffen,
Muntert sie auff vil Gutes zu schaffen.

6. Wachende Leuth sich seiner erfreuen,
Welche die Nacht unlustig gemacht:
Schiffe, die in dem dunklen zerstrewet,
Werden durch jhn zusammengebracht:
Welche die Nacht verführisch entweeget
Richtig zu führen diser Stern pfleget.

7. Himmlische Geister, gläntzende Sternen,
Oben in schöner Engels-Gemeind,
Welche ja freilich helle Laternen
Allen dort hin verordneten seynd,
Herrlich die jhr, mit Ehren bekräntzet,
Schöner als die Mittages-Sonne gläntzet.

8. Müsset jhr doch zurucke weit weichen,
Machen dem schönen Morgenstern Platz,
Welchen Gott selbst kaum höher anstreichen
Könnte mit allem seinen Licht-Schatz:
Diser Stern ist Maria, vor deren
Alle Gestirn sich müssen entfehren.

9. Dise hat sighafft under den Füssen
Ligen auch den gehörneten Mohn,
Weilen vor jhr verkriechen sich müssen
Alle Geschöpff, wie gross sie auch schon:
Türken so gar vernünfftig erkennen,
Dass Sie vor allen seelig zu nennen.

10. Könte niemahlen Finsternuss leyden,
Weilen sie aller Flecken befreyt,
Massen jhr Seel vil weisser, als Kreiden,
Völlig von Gottes Gnaden beschneyt,
Also dass sie den Sünden entwichen,
Welche sonst alle Menschen erschlichen.

11. Dise den weiten Himmel umbkraiset,
Weilen sie dessen Königin ist:
Fleissig die Engels-Wachten durchraiset
Nichtes, was wohl zu ordnen, vergisst
Welcher die Scharen Englischer Chören
Lieblich zu singen nimmer auffhören.

12. Allen sie sich frühzeitig erzaiget,
Welche sie kindlich suchen auch frühe
Mütterlich gantz zu jhnen sich naiget,
Tröstlich in aller Arbeit und Mühe:
Muntert sie auff zu löblichen Dingen,
Immer zu Gott die Hertzen zu schwingen.

13. Pfleget die Menschen fröhlich zu machen,
Welche vom Kummer ängstig gequält:
Reisset sie auss des Undergangs Rachen,
Wann sie dess Weegs der Hoffnung verfehlt:
Welche zu diesem Sterne sich lenken,
Därfen sich der Gefahren nicht kränken.

14. Alle, die disen Morgen-Stern preisen,
Werden vor Gott nicht übel bestehn,
Massen er sie wird leiten und weisen,
Richtig die Strass des Himmels zu gehn:
Welche sich ihrer Liebe bewerben,
Werden, des Heyls beraubet, nicht sterben.

15. Denen, die auff dem Thränen-Meer schiffen,
Leuchtet sie vor mit tröstlichem Glantz,
Wie sie auch hart vom Kummer ergriffen,
Werden sie doch nicht scheiteren gantz,
Sondern am Furth des Glückes anländen,
Also die Fahrt zu Freuden-Statt enden.

16. Keiner so an der treuen Hilff zweifflen,
Welcher auff sie die Zuversicht setzt:
Nimmer wird er von listigen Teuflen
Werden in die Fall-Stricke gehätzt,
Also dass die heyl-neydige Geister
Können nicht werden über jhn meister.

17. Gegen der grossen Kugel der Erden
Underste schier der Morgenstern ist,
Nemblich dass er jhr näher möcht werden
Wider der Nacht betrügliche List,
Sonderlich wann, gantz dunkel bestrichen,
Völlig am Mohn das Silber verblichen.

18. Gleicher weiss ist Maria mit jhren
Gnaden in unsern Nöthen nicht fehr:
Also dass wir nicht werden verlihren,
Wie wir bestritten werden auch schwer;
Lasset vermittelst himmlischer Gnaden
Keinem das lose Nacht-Gesind schaden.

19 Die sie verehren, werden erwerben
Stärke auch wider sichtbare Feind,
Lasset in Ungnad jene nicht sterben,
Welche ihr kindlich zugethan seynd:
Die sie nicht lieben, werden tiff sinken,
Ewig in jhren Sünden ertrinken.

20. Lasset uns disen Sternen dann ehren,
Welcher sich uns so freundlich erzaigt:
Kindlich in Nöthen uns zu jhm kehren,
Weilen er uns zu helffen genaigt:
Diser wird uns den Tage verkünden,
Welcher uns wird dess Elends entbinden.

Nr. 24.

Mirantische Mayenpfeiff. 1692.

O Schö-nes Mor-gen-licht, so al-so toll auf-zieht,
und lieb-lich uns an-lacht: Ge-segnet sei dein ed-ler Glantz, der al-les ganz
er-fri-schend wid-rumb frö-lich macht.

6 ♭
6 5 4♯ 6 6 6
6 7 ♭ 7 7 4 3

Nr. 25. Graduale pro Dom. II. post Epiph.




1.
- - - - tur Do - mi - no
2.
- - - - tur Do - mi - no
3.
- - - - tur Do - mi - no
4.
tur Do - mi - no
1.
mi- se - ri - cordiae e -
2.
mi - se - ri - cor - di - ae e -
3.
mi- se - ri - cor - di - ae
4.
mi- se - ri - cor - di - ae
1.
- - - - - - jus
2.
- - - - - - jus.
3.
e - - jus.
4.
etc.
e - - jus.

Nr. 26. Graduale in Festo St. Apostolorum.

1. Codex v. St. Gallen.
Con - - sti - tu - - - -

2. Glossa duplex.
Con - - - - - sti - tu - es

3. Glossa simplex.
Con - - sti - - - - tu -

4. Textus.
Con - sti - - - - - tu -

5. Graduale v. Rheims.
Con - - sti - - - - tu -

1.
es e - os.

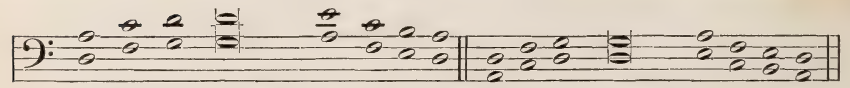
2.
e - - - - os.

3.
es e - - - - os.

4.
es e - - - - os.

5.
es e - - os.

Nr. 27. Hucbalds Organum.

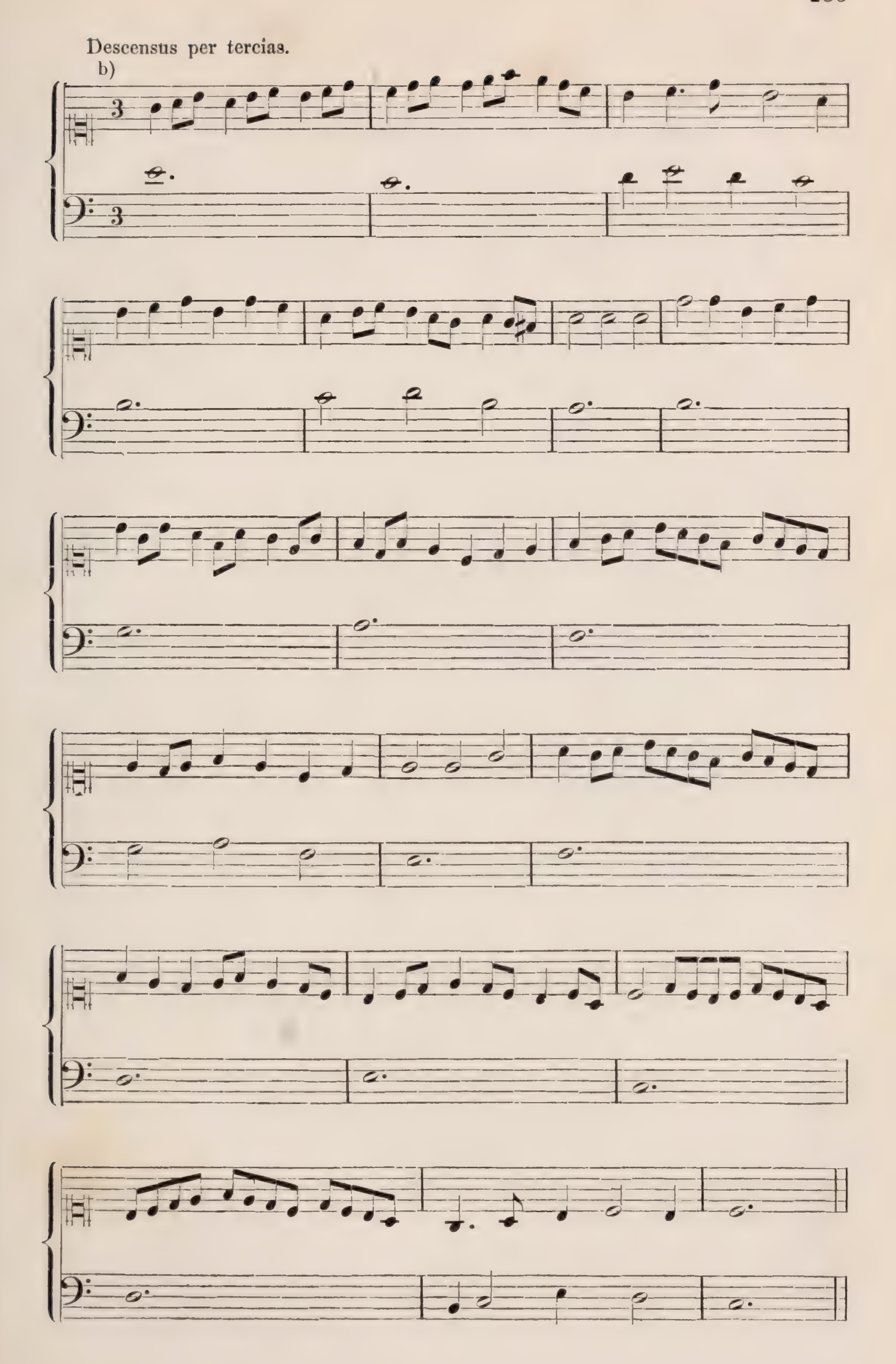



Tu pa - tris sempiternus es fi - li - us.
Sit glo - ri - a Domi-ni in saecu-la laetabitur Dominus in ope-ri-bus su-is.
Te hu-mi-les fa-mu-li mo-du-lis ve-ne-ran-do pi - is.
Tu pa - tris sem - pi - ter - nus es fi - li - us.
Nos qui vivimus benedicimus dominum ex hoc nunc et us-que in sae-cu-lum.
Nr. 28.
Biscantus aus Gerbert „De Cantu et Mus.“ Tom. I. p. 515.
Be
Be
bene-di-camus
bene-di-camus


Do-mi-no
o
o
o
Do-mi-no
o
o
o
o
Nr. 29.
a)
Ars Organizandi v. Conrad Paumann.

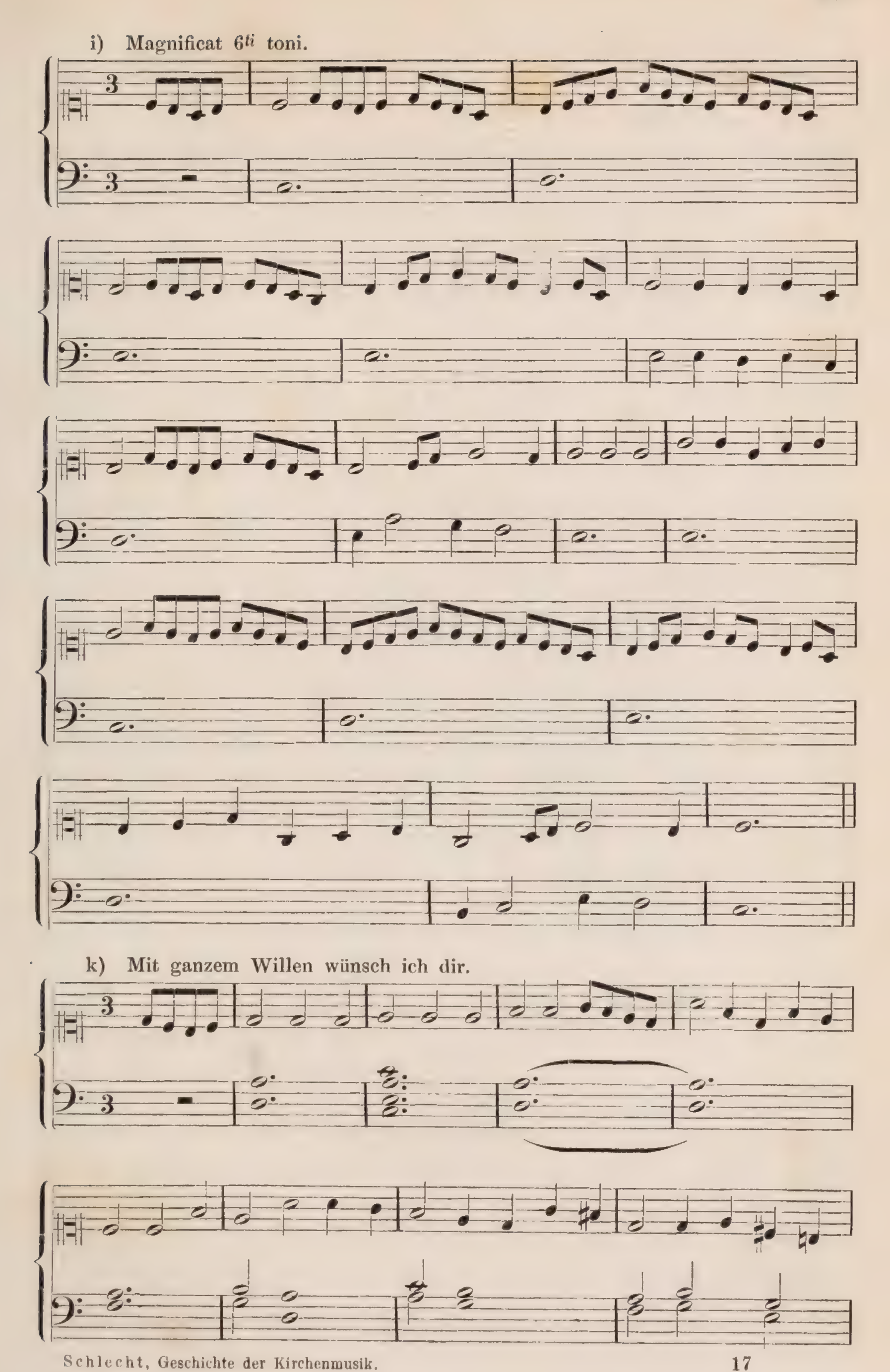
Descensus per tercias.

b)





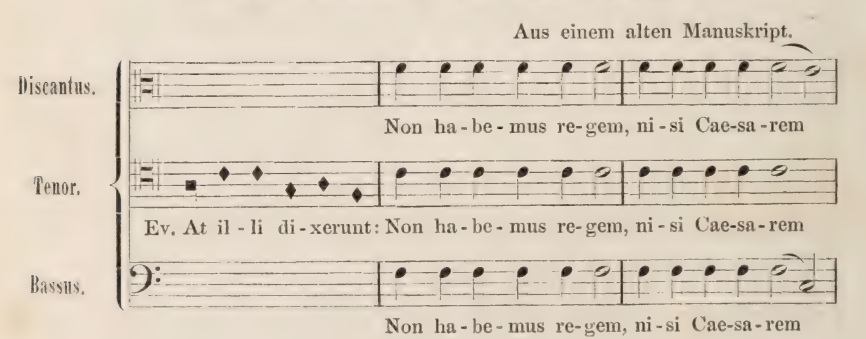
Pausae, d. i. Cadenzen.
c)
d)
e)
Redeuntes.
f)
g) Freies Subjekt.
h)

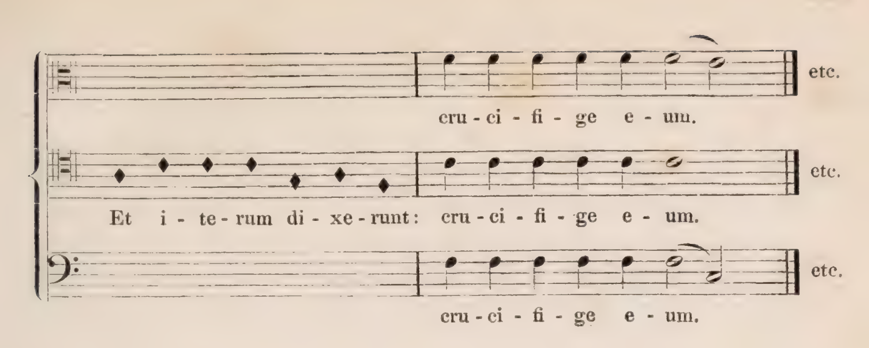


i) Magnificat 6ti toni.
k) Mit ganzem Willen wünsch ich dir.

Nr. 30. Passio D. N. Jesu Christi.

Aus einem alten Manuskript.





Nr. 31.

a. Aus Coussemacker.

L'es - tat du mon - de et la vi - e etc.

Be - a - ta Vi - sce - ra Ma-

Be - a - ta Vi - sce - ra.

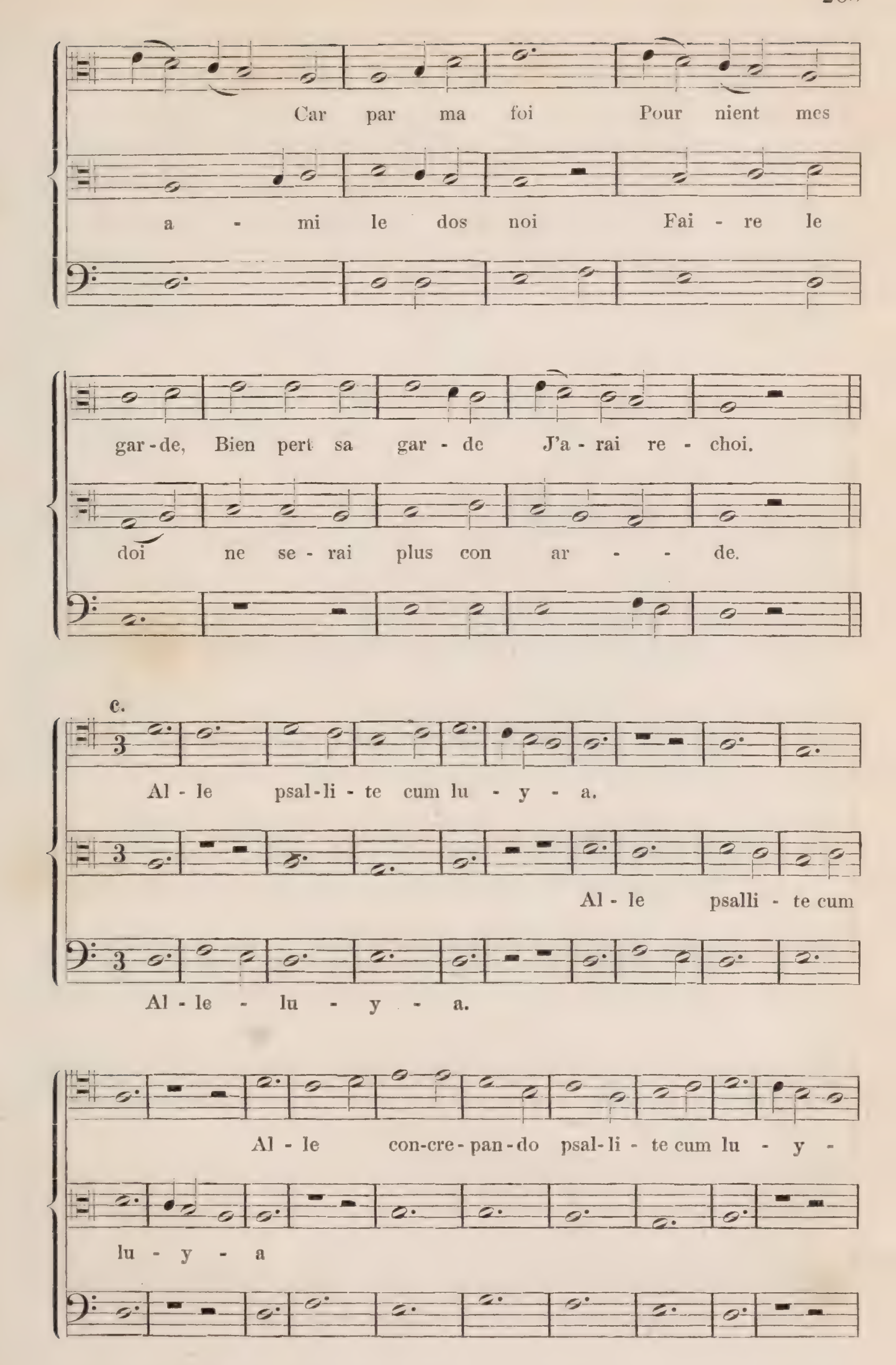
ri - ae Vir - gi - nis, tam sa - lu-

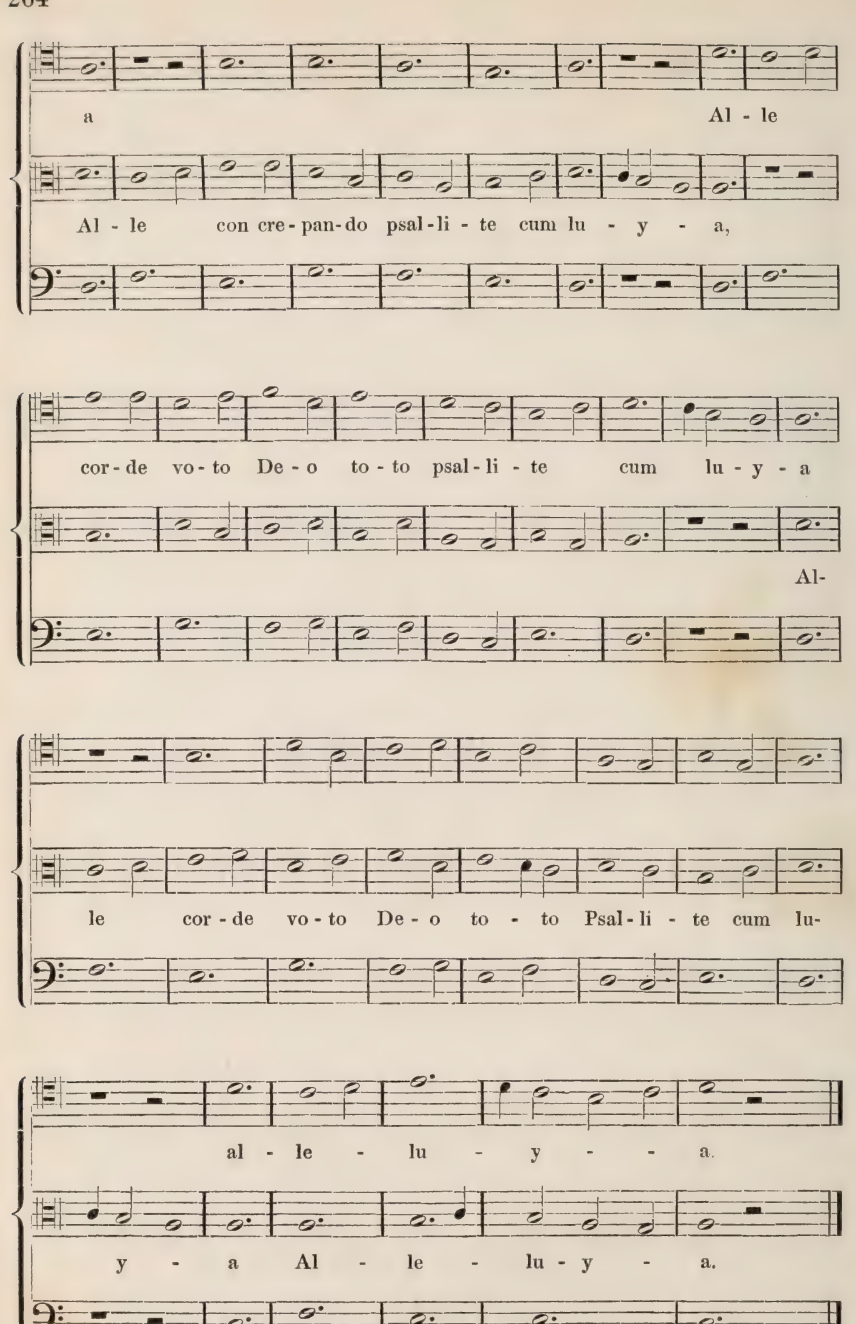
ti fe - ra tan - ti - que


no - mi - nis, quae por - ta - ve - runt pro-
pri - um e - ter - ni pa - tris fi -
li - um, qui su-men-do car-nis e - xi - li - um
Mun - di ne-phas ab-ster-sit im-pi - um. No - bis pran-

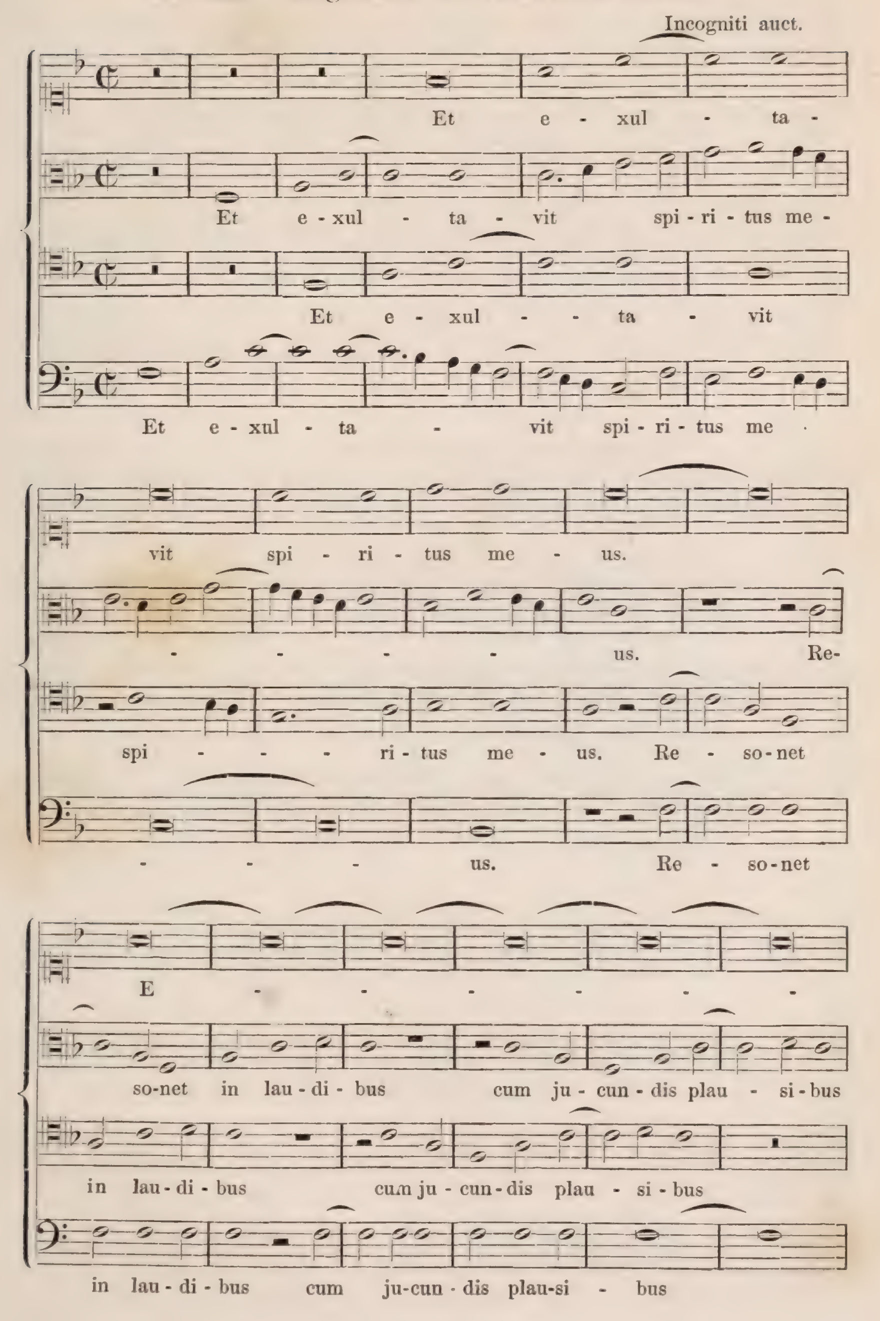

do pre - mi - um, I - ter ad gau - di - um.
b.
S'on me re - garde, S'on me re - gar - de, Di - tes le
Pre - nes i gar - de S'on me re - gar - de Trop sui gai-
He! mi en - fant.
moi Trop sui gai - lar-de Bien l'a - per - choi Ne puis lais-
lar - de Di - tes le moi Pour Dieu vous proi car - tes mes
sier que mon re - gard ne s'es - par de car - tes mes
garde Dont mout me tar - de Qu'il m'ait o - soi Bien l'a-per -

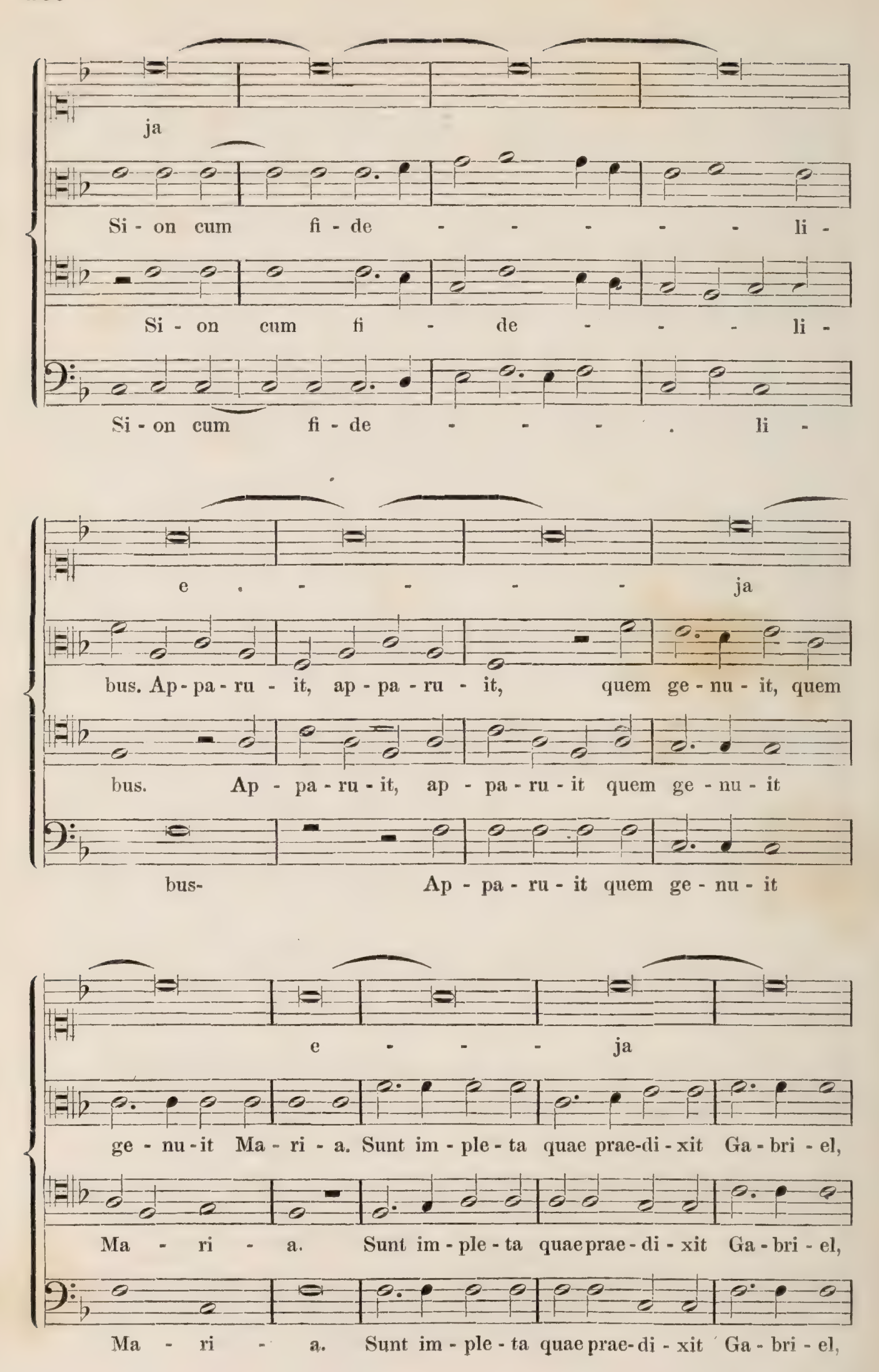

gar - des Dont mout me tar - de. Qu'il m'ait o - soi, qu'il a en foi
choi Et tel chi voi qui est je croi
De m'amour plain o - troi Mais tel ci
Feu d'en-fer lar - de j'a lous de moi
voi qui est je croi Feu d'en-fer
Mais por li d'a - mer ne re - croi Pour nient mes
lar - de ja - lous de moi Mais pour li d'a - mer ne re - croi
garde. Bien pert sa gar - de j'a - rai re - choi Et de mon


Car par ma foi Pour nient mes
a - mi le dos noi Fai - re le
gar - de, Bien pert sa gar - de J'a - rai re - choi.
doi ne se - rai plus con ar - - de.
c.
Al - le psal - li - te cum lu - y - a.
Al - le psalli - te cum
Al - le - lu - y - a.
Al - le con - cre - pan - do psal - li - te cum lu - y -
lu - y - a

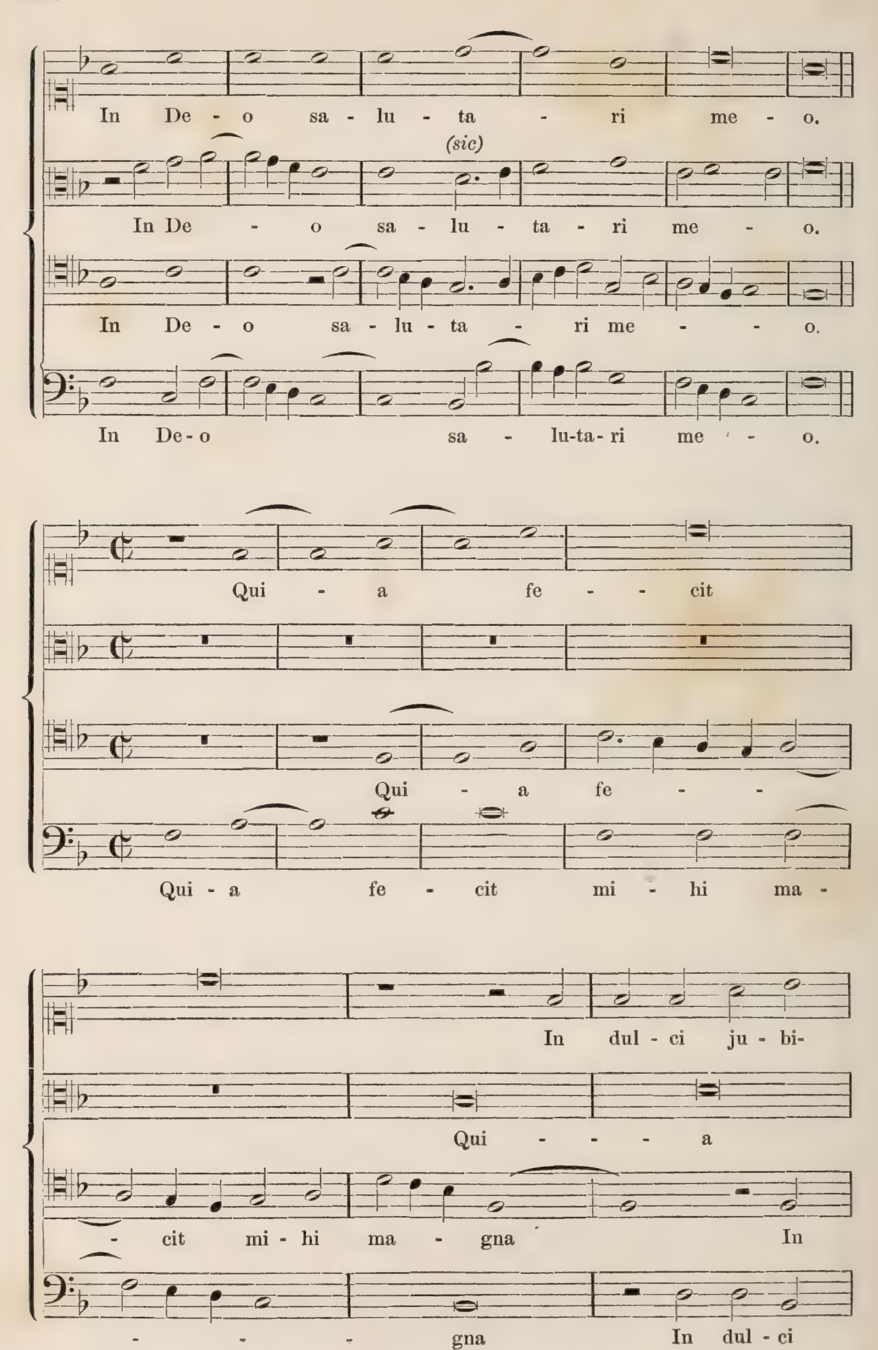

a
Al - le
Al - le con cre - pan- do psal - li - te cum lu - y - a,
cor - de vo - to De - o to - to psal - li - te cum lu - y - a
Al-
le cor - de vo - to De - o to - to Psal - li - te cum lu-
al - le - lu - y - - a.
y - a Al - le - lu - y - a.

Nr. 32. Magnificat in Nativitate Christi.




ja
Si - on cum fi - de - - - - - li -
Si - on cum fi - de - - - li -
Si - on cum fi - de - - - . li -
e . - - - - ja
bus. Ap - pa - ru - it, ap - pa - ru - it, quem ge - nu - it, quem
bus. Ap - pa - ru - it, ap - pa - ru - it quem ge - nu - it
bus- Ap - pa - ru - it quem ge - nu - it
e - - - ja
ge - nu - it Ma - ri - a. Sunt im - ple - ta quae prae-di - xit Ga - bri - el,
Ma - ri - a. Sunt im - ple - ta quae prae - di - xit Ga - bri - el,
Ma - ri - a. Sunt im - ple - ta quae prae- di - xit Ga - bri - el,

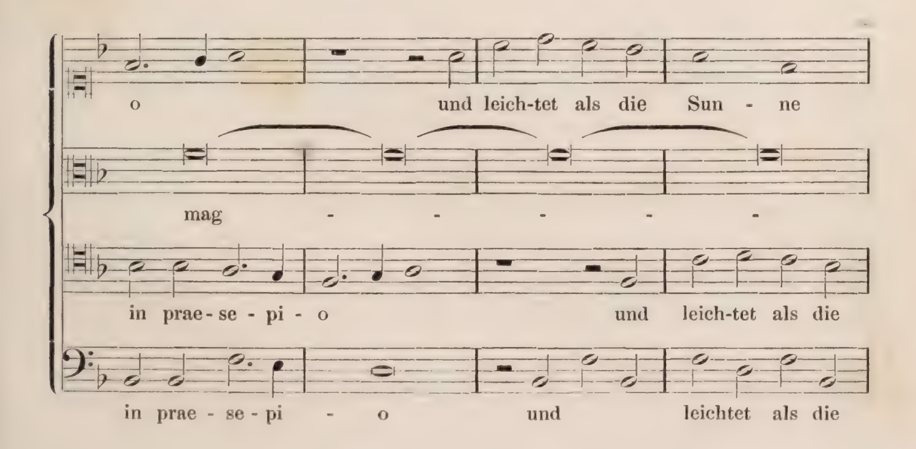

e - - ja
e - ja pru - ne - ja. Vir - go De-um ge-nu - it, quod di - vi-na vo-lu-
e - ja, e - ja. Vir-go De-um ge-nu - it, quod di - vi-na vo-lu-
e - ja, e - ja, Vir-go De-um ge-nu - it, quod di - vi-na vo-lu-
e - - - -
it cle-men-ti - a, ho-di - e ap - pa - ru - it ap - pa - ru - it in
it cle-men-ti - a, ho - di - e ap - pa - ru - it ap-pa-ru-
it cle-men-ti - a, ho - di - e ap - pa - ru - it in I-
- - ja.
I - sra - el Quod an-nun-ti - a-tum est per Ga - bri - el.
it in I - sra - el. Quod an-nun-ti - a - tum est per Ga-bri - el.
sra - el. Quod an-nun-ti - a - tum est per Ga-bri - el.



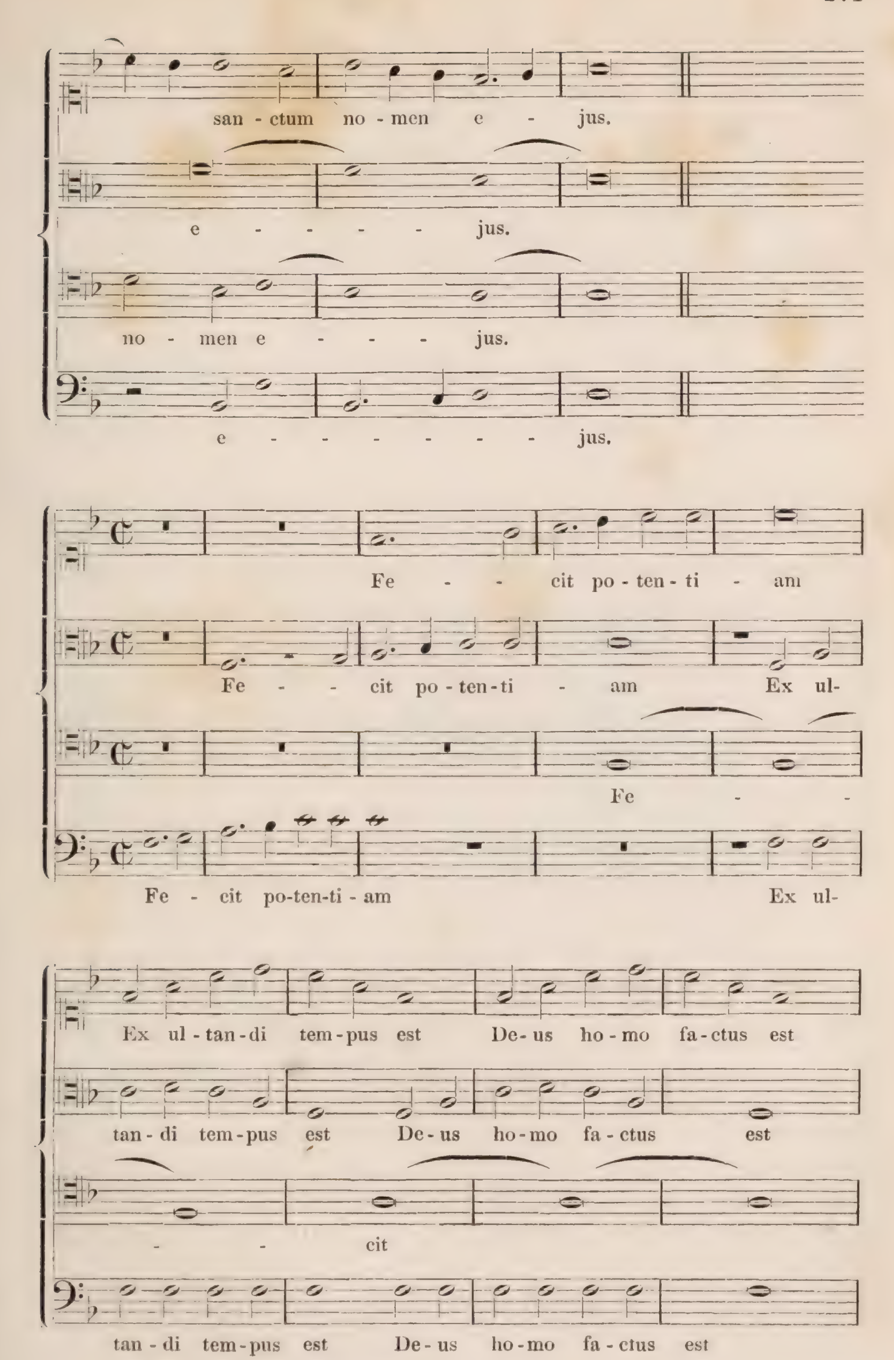
In De - o sa - lu - ta - ri me - o.
(sic)
In De - o sa - lu - ta - ri me - o.
In De - o sa - lu - ta - ri me - - o.
In De-o sa - lu-ta-ri me - o.
Qui - a fe - - cit
Qui - a fe - -
Qui - a fe - cit mi - hi ma -
In dul - ci ju - bi-
Qui - - - a
- cit mi - hi ma - gna In
- - - gna In dul - ci


lo — nun sin - get und seid froh
fe - - - - cit
dul - ci ju - bi - lo nun sin - get und seid froh,
ju - bi - lo nun sin - get und seid froh,


un - sers Her-zens Won - ne leit in prae- se - pi-
mi - - - hi
un - sers Her-zens Won - ne leit
un - sers Her-zens Won - ne leit


o und leich-tet als die Sun - ne
mag - - - - -
in prae - se - pi - o und leich-tet als die
in prae - se - pi - o und leichtet als die

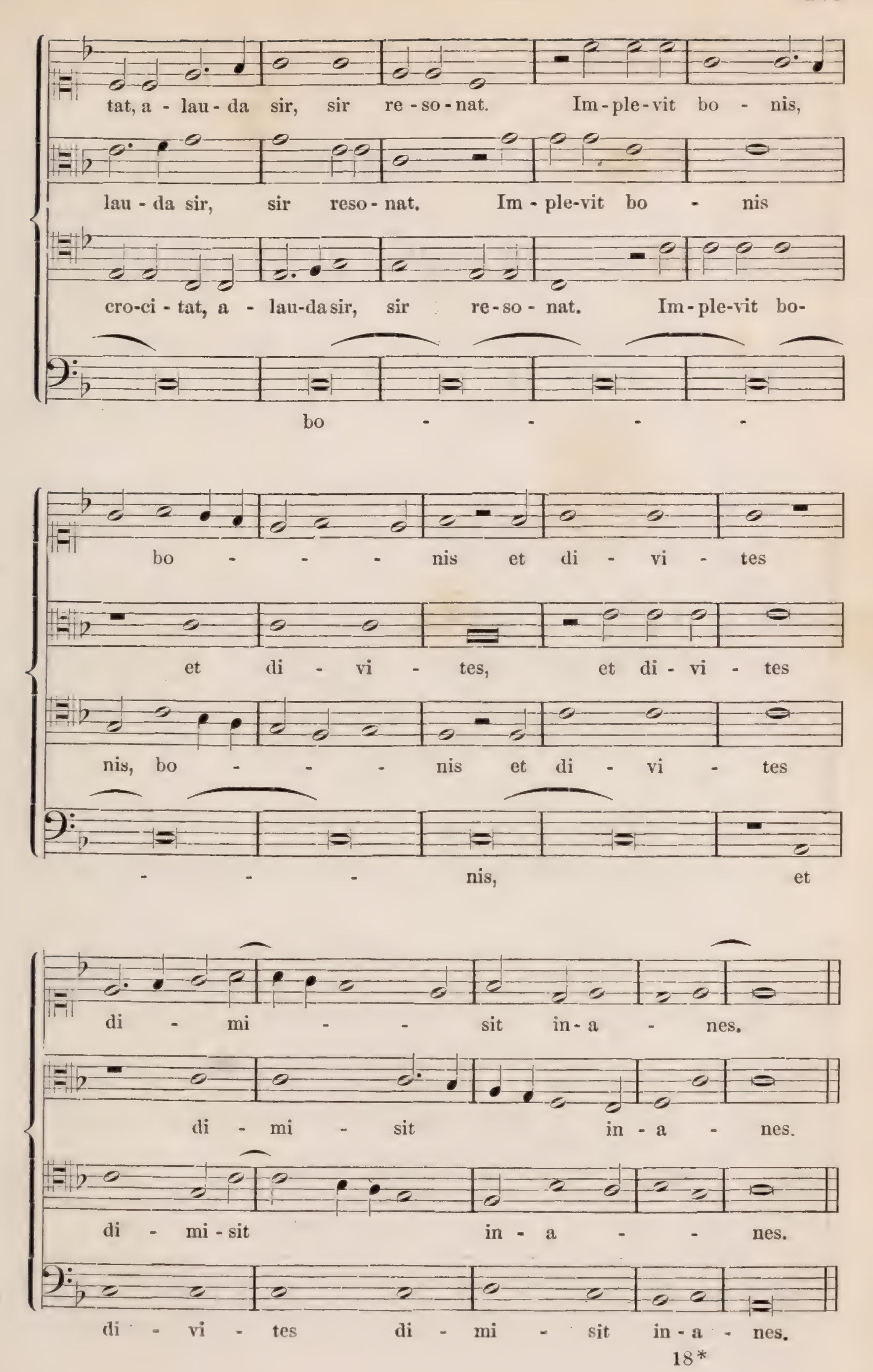

in ma - tris gre - mi - o,
Al - pha es et
na.
Sun - ne in ma - tris gre - mi - o,
al - pha
Sun - ne in ma - tris gre - mi - o,
o, alp - ha es et o,
qui
qui
es et o,
al - pha es et o,
qui
al - pha es et o,
al - pha es et o,
qui
po - tens est,
qui po - tens,
et
po - tens est
et san - ctum nomen
po - - tens est
et san - ctum nomen e - jus
po - tens est et san - ctum no - - men

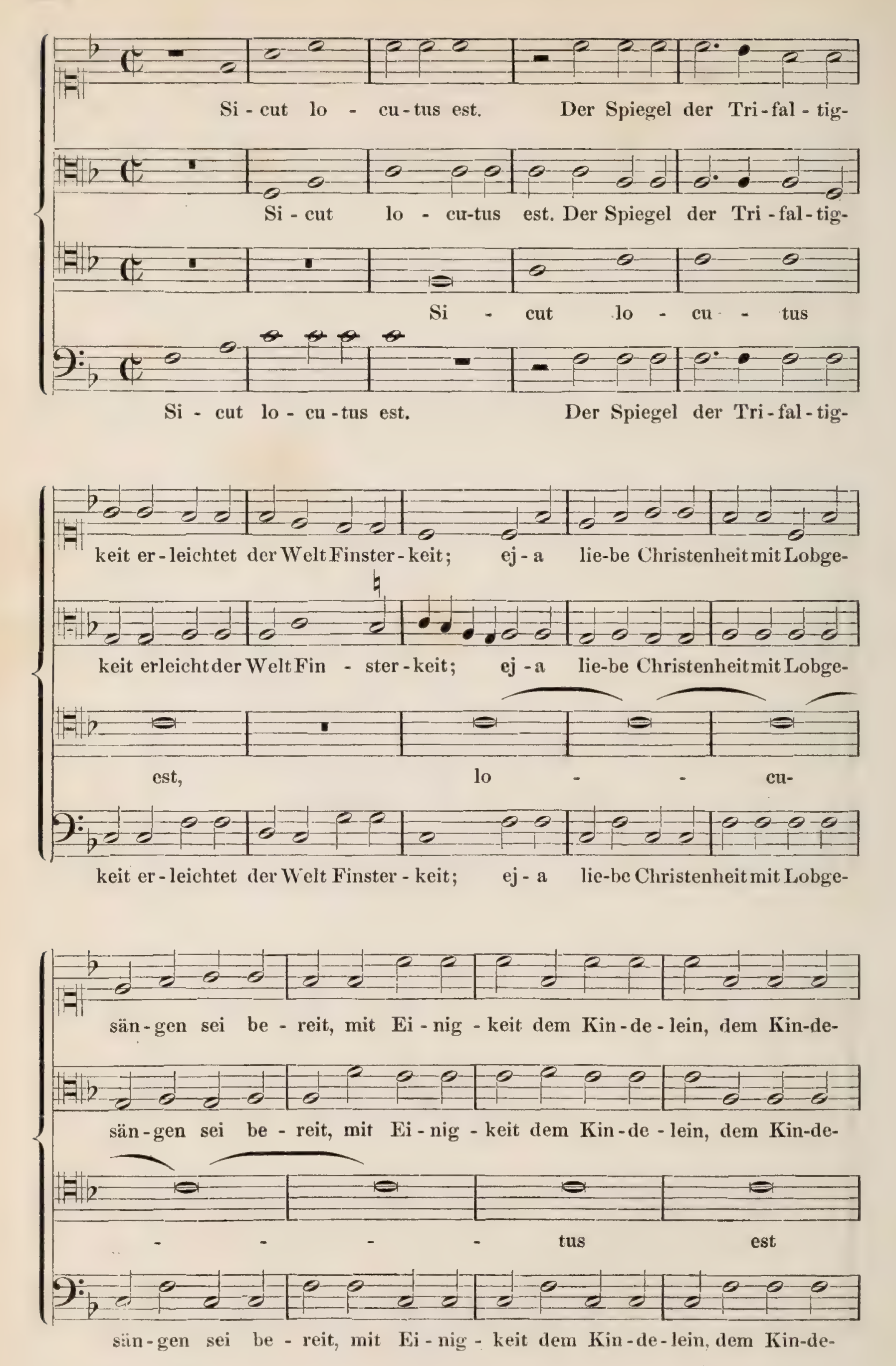

san - ctum no - men e - jus.
e - - - - jus.
no - men e - - - jus.
e - - - - - - - jus.
Fe - - cit po - ten - ti - am
Fe - - cit po - ten - ti - am Ex ul-
Fe - -
Fe - cit po-ten-ti - am Ex ul-
Ex ul - tan - di tem - pus est De - us ho - mo fa - ctus est
tan - di tem - pus est De - us ho - mo fa - ctus est
- - cit
tan - di tem - pus est De - us ho - mo fa - ctus est

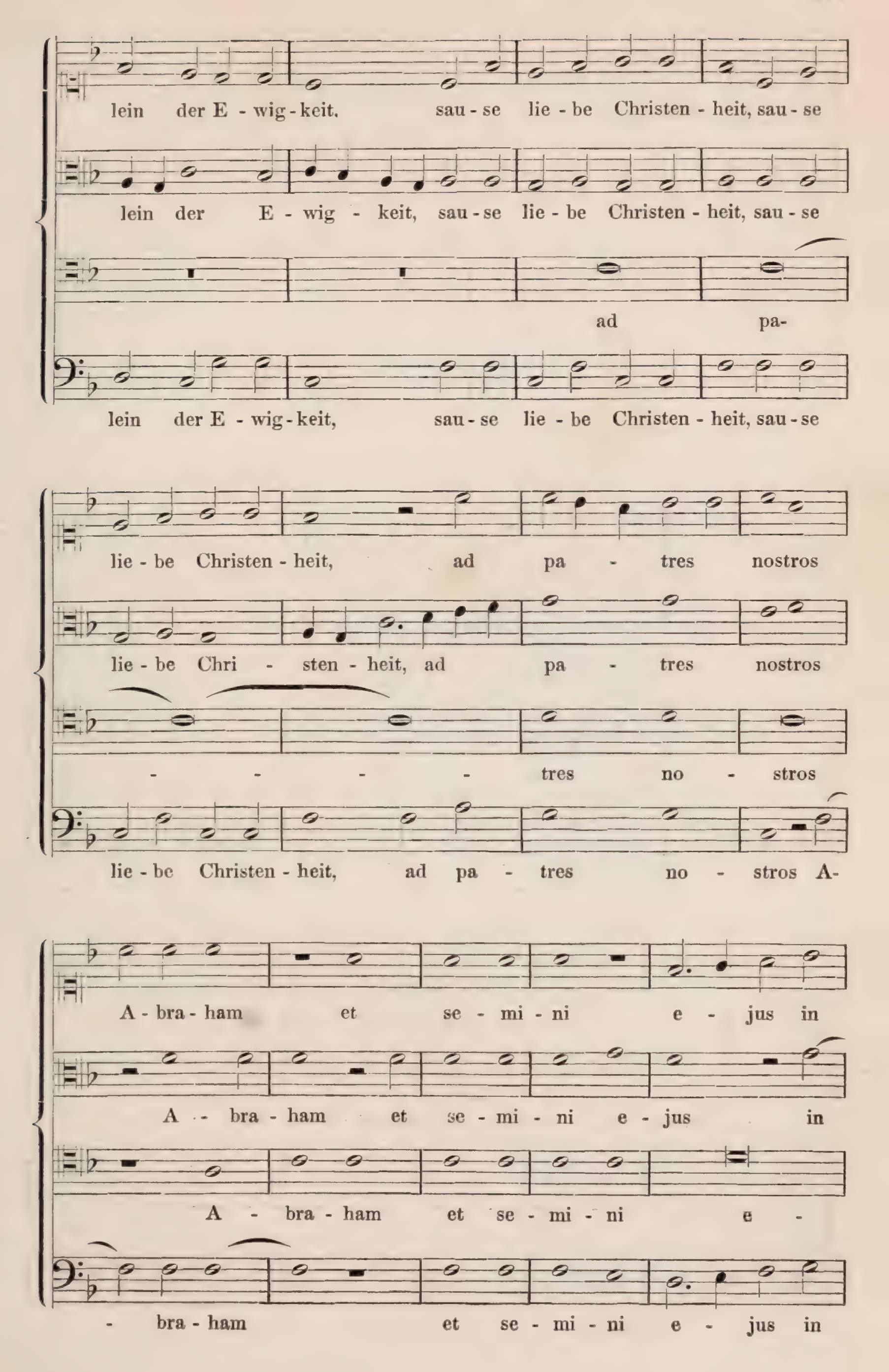

ve-nit rex, ab est lex tem-pus ad est ve - ni - ae, di - es ad est
ve-nit rex, ab est lex tem-pus ad est ve - ni - ae, di - es ad est
po - - - ten - -
ve - nit rex, ab est lex tem-pus ad est ve - ni - ae di - es ad est
gra - ti - ae tri - tu - la - re Phi-lo - me - la. Bombom, e - ja bom,
gra - ti - ae tri - tu - la - re Phi-lo - me - la. Bombom e - ja-
ti - am in bra -
gra - ti - ae tri - tu - la - re Phi-lo - me - la. Bombom e - ja bom,
e - ja bom, e - ja bom. Tri-tu - la - re Phi-lo - me-la, bom
bom, e - ja bom, e - ja bom. Tri-tu - la - re Phi-lo - me-la, bom bom
- - chi - o su - o
e - ja bom, e - ja bom. Tri-tu - la - re Phi-lo - me-la, bom bom

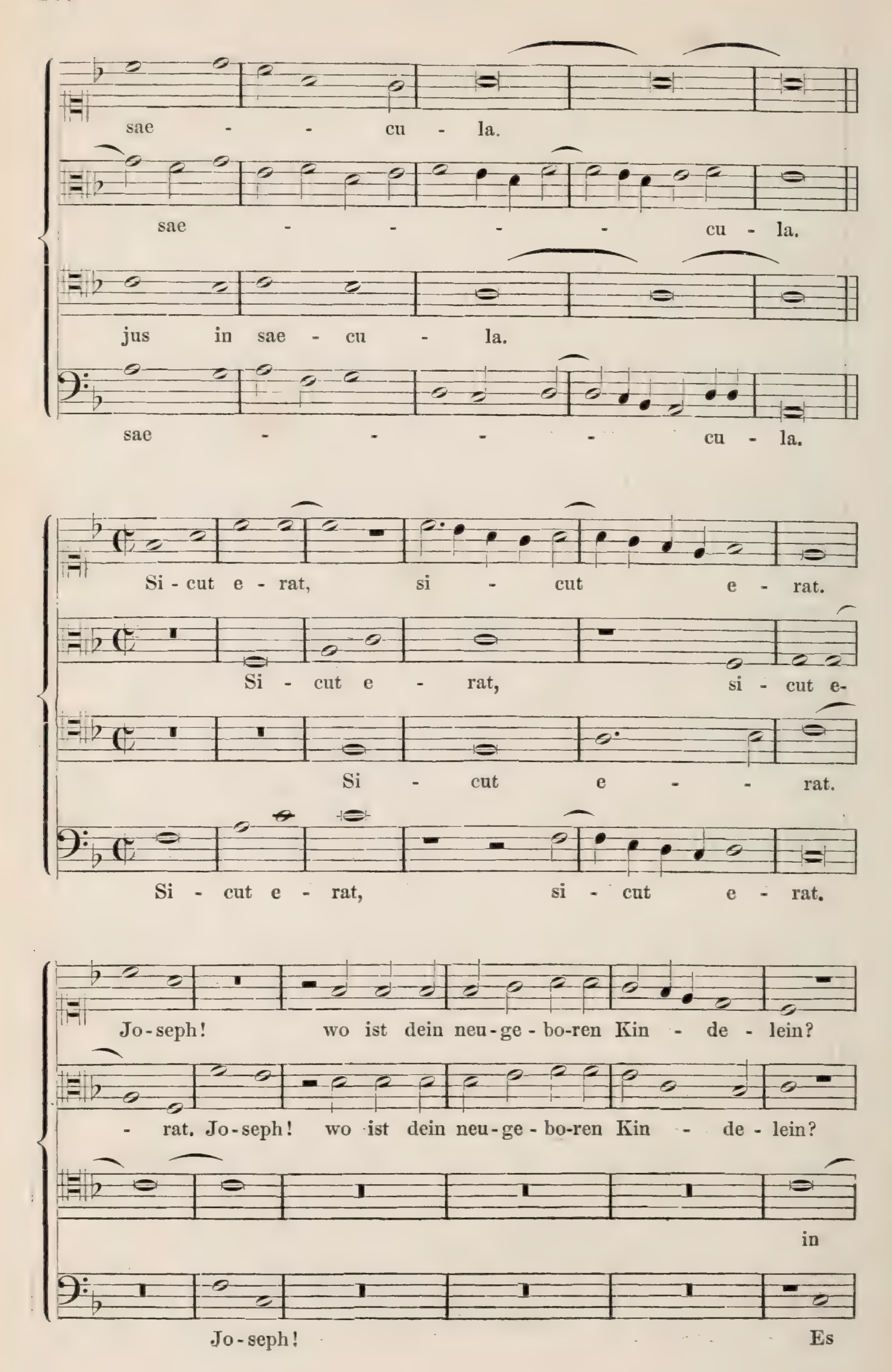

bom dis - per - sit su - per - bos men - te
bom dis - per - sit su - per - bos men - te
(sic)
dis - - per - sit su - per - bos men - te
bom dis - per - sit, disper - sit su - per - bos
cor - dis su - - - - i.
cor - dis su - - - - i.
cor - dis su - i.
cor - dis su - - - i.
E - su - ri - en - - - - tes. Na-tus
E - su - ri - en - tes. Na - tus no-
E - su - ri - en - tes
E - - su - -

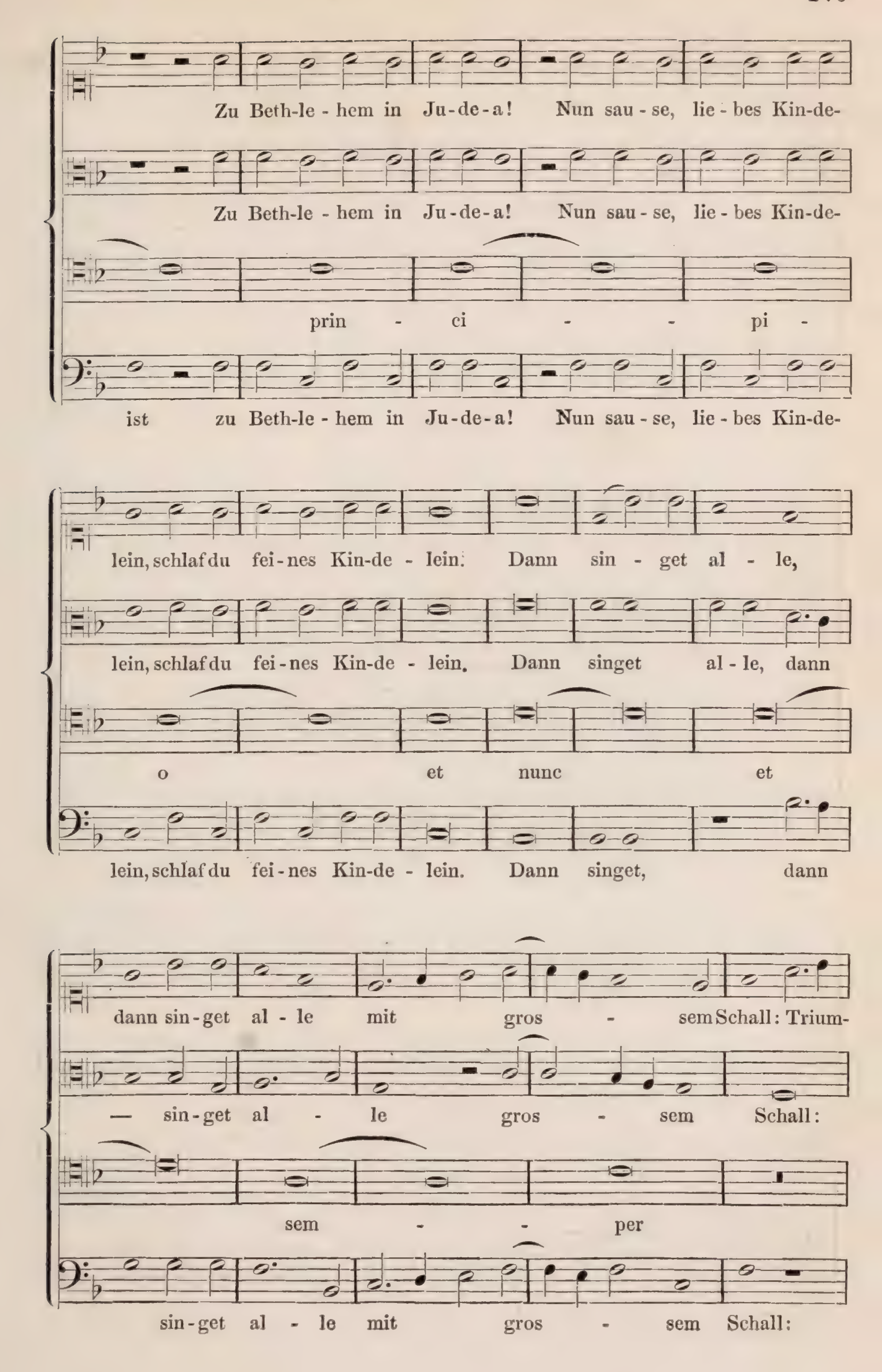

no - bis de Vir-gi - ne si - ne vi - ri - li se - mi-
bis de Vir-gi - ne si - ne vi - ri - li se - mi - ne.
Na - tus no - bis de Vir-gi - ne, si - ne vi - ri - li
- - ri - en - - -
ne Ge-born ist uns ein Kin-de-lein, ge-bunden in ein Tüche-
Geborn ist uns ein Kinde - lein, ge - bunden in ein Tü-che - lein,
se- mi-ne. Geborn ist uns ein Kinde - lein, ge - bunden in ein
tes im - ple - - -
lein, cu - cu - lus cu - cu clamat, corvus cras, cras cro-ci-
cu - cu-lus cu - cu cla-mat, cor - vus cras, cras cro-ci - tat, a-
Tü-che-lein, cu - cu-lus cu - cu cla - mat, cor-vus cras, cras
- - - - - vit


tat, a - lau - da sir, sir re - so - nat. Im - ple - vit bo - nis,
lau - da sir, sir reso - nat. Im - ple-vit bo - nis
cro-ci - tat, a - lau-da sir, sir re - so - nat. Im - ple-vit bo-
bo - - - -
bo - - - nis et di - vi - tes
et di - vi - tes, et di - vi - tes
nis, bo - - - nis et di - vi - tes
- - - nis, et
di - mi - - sit in - a - nes.
di - mi - sit in - a - nes.
di - mi - sit in - a - - nes.
di - vi - tes di - mi - sit in - a - nes.


Si - cut lo - cu - tus est. Der Spiegel der Tri - fal - tig-
Si - cut lo - cu-tus est. Der Spiegel der Tri - fal - tig-
Si - cut lo - cu - tus
Si - cut lo - cu - tus est. Der Spiegel der Tri - fal - tig-
keit er - leichtet der Welt Finster - keit; ej - a lie-be Christenheit mit Lobge-
keit erleicht der Welt Fin - ster - keit; ej - a lie-be Christenheit mit Lobge-
est, lo - - cu-
keit er - leichtet der Welt Finster - keit; ej - a lie-be Christenheit mit Lobge-
sän - gen sei be - reit, mit Ei - nig - keit dem Kin - de - lein, dem Kin-de-
sän - gen sei be - reit, mit Ei - nig - keit dem Kin - de - lein, dem Kin-de-
- - - - tus est
sän - gen sei be - reit, mit Ei - nig - keit dem Kin - de - lein, dem Kin-de-


lein der E - wig - keit. sau - se lie - be Christen - heit, sau - se
lein der E - wig - keit, sau - se lie - be Christen - heit, sau - se
ad pa-
lein der E - wig - keit, sau - se lie - be Christen - heit, sau - se
lie - be Christen - heit, ad pa - tres nostros
lie - be Chri - sten - heit, ad pa - tres nostros
- - - - tres no - stros
lie - be Christen - heit, ad pa - tres no - stros A-
A - bra - ham et se - mi - ni e - jus in
A - bra - ham et se - mi - ni e - jus in
A - bra - ham et se - mi - ni e -
- bra - ham et se - mi - ni e - jus in


sae - - cu - la.
sae - - - - cu - la.
jus in sae - cu - la.
sae - - - - cu - la.
Si - cut e - rat, si - cut e - rat.
Si - cut e - rat, si - cut e-
Si - cut e - - rat.
Si - cut e - rat, si - cut e - rat.
Jo - seph! wo ist dein neu - ge - bo - ren Kin - de - lein?
- rat. Jo - seph! wo ist dein neu - ge - bo - ren Kin - - de - lein?
in
Jo - seph! Es

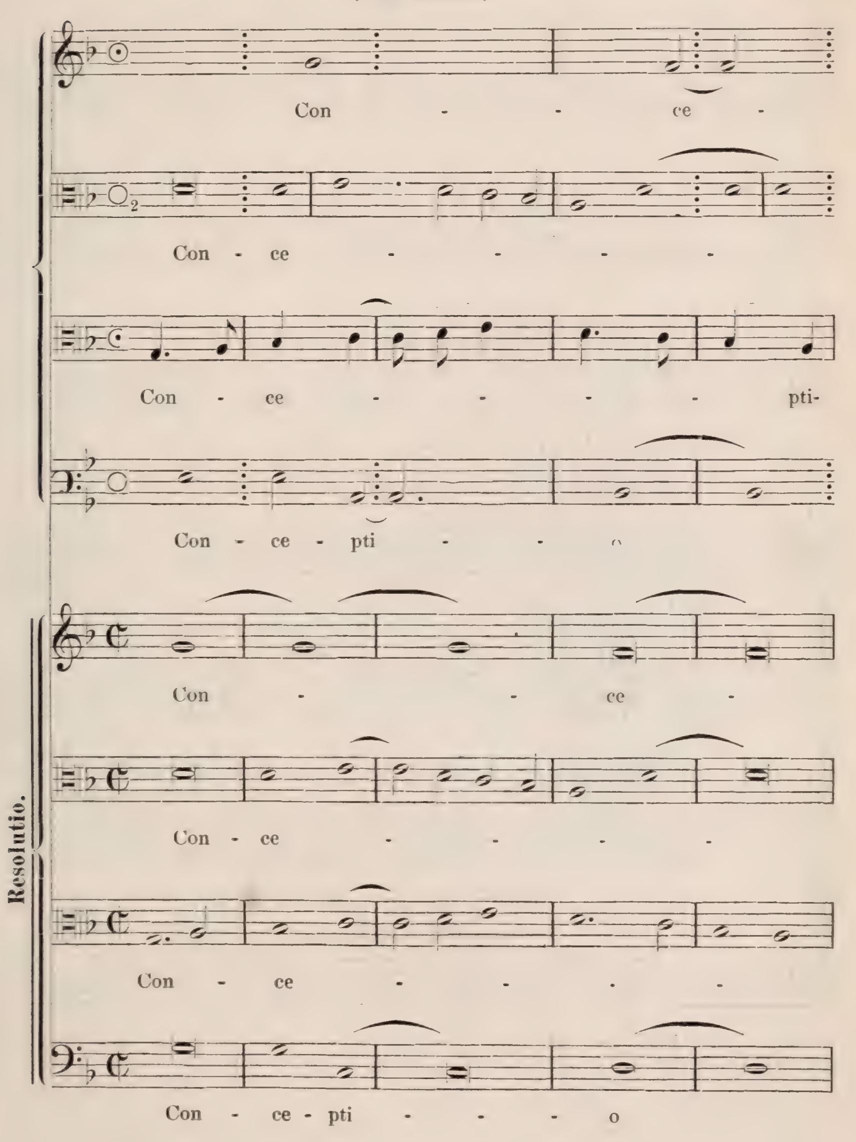

Zu Beth-le - hem in Ju-de-a! Nun sau - se, lie - bes Kin-de-
Zu Beth-le - hem in Ju-de-a! Nun sau - se, lie - bes Kin-de-
prin - ci - - pi -
ist zu Beth-le - hem in Ju-de-a! Nun sau - se, lie - bes Kin-de-
lein, schlaf du fei-nes Kin-de - lein. Dann sin - get al - le,
lein, schlaf du fei-nes Kin-de - lein. Dann singet al - le, dann
o et nunc et
lein, schlaf du fei-nes Kin-de - lein. Dann singet, dann
dann sin-get al - le mit gros - sem Schall: Trium-
— sin-get al - le gros - sem Schall:
sem - - per
sin-get al - le mit gros - sem Schall:

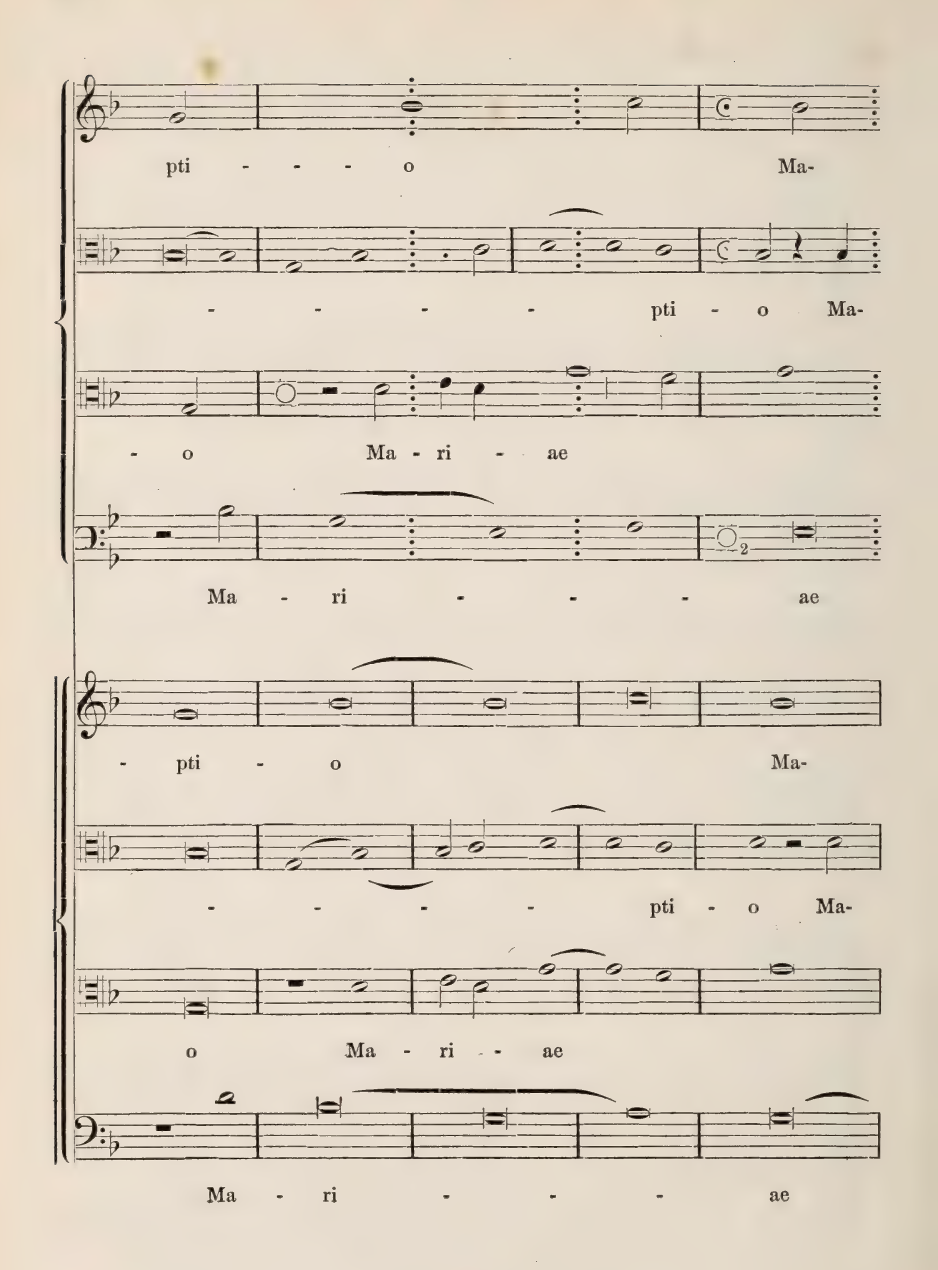


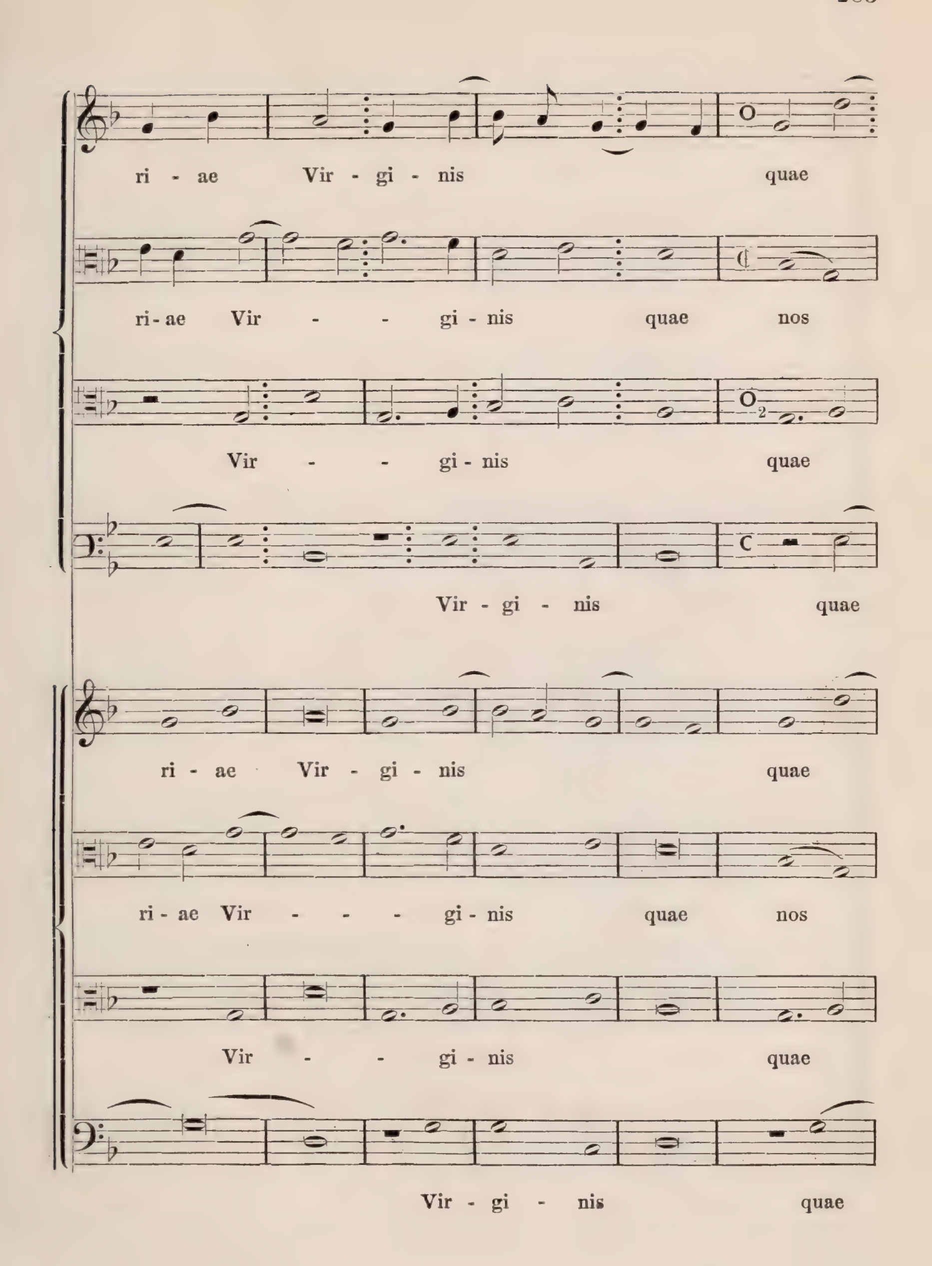
phare, tri - um-pha - re, tri - um-pha-re Do-mi-
Tri - um-pha-re Do-mi-no, tri - um-pha-re Do-mi-
et in sae - -
Tri-um-pha - re; trium-pha - re, tri - um-pha-re Do-mi-
no, Do - - mi - no, Do - mi - no sae - cu-lo -
- no, Do - - mi - no, Do-mi - no sae-
cu - la, sae - -
- no, Do - mi - no sae-cu - lo -
- rum, A - - - - - - - - men.
- cu-lo - rum, A - - - - - - - - men.
- cu - - lo - - rum, A - men.
- - - rum, A - - - - - - men.

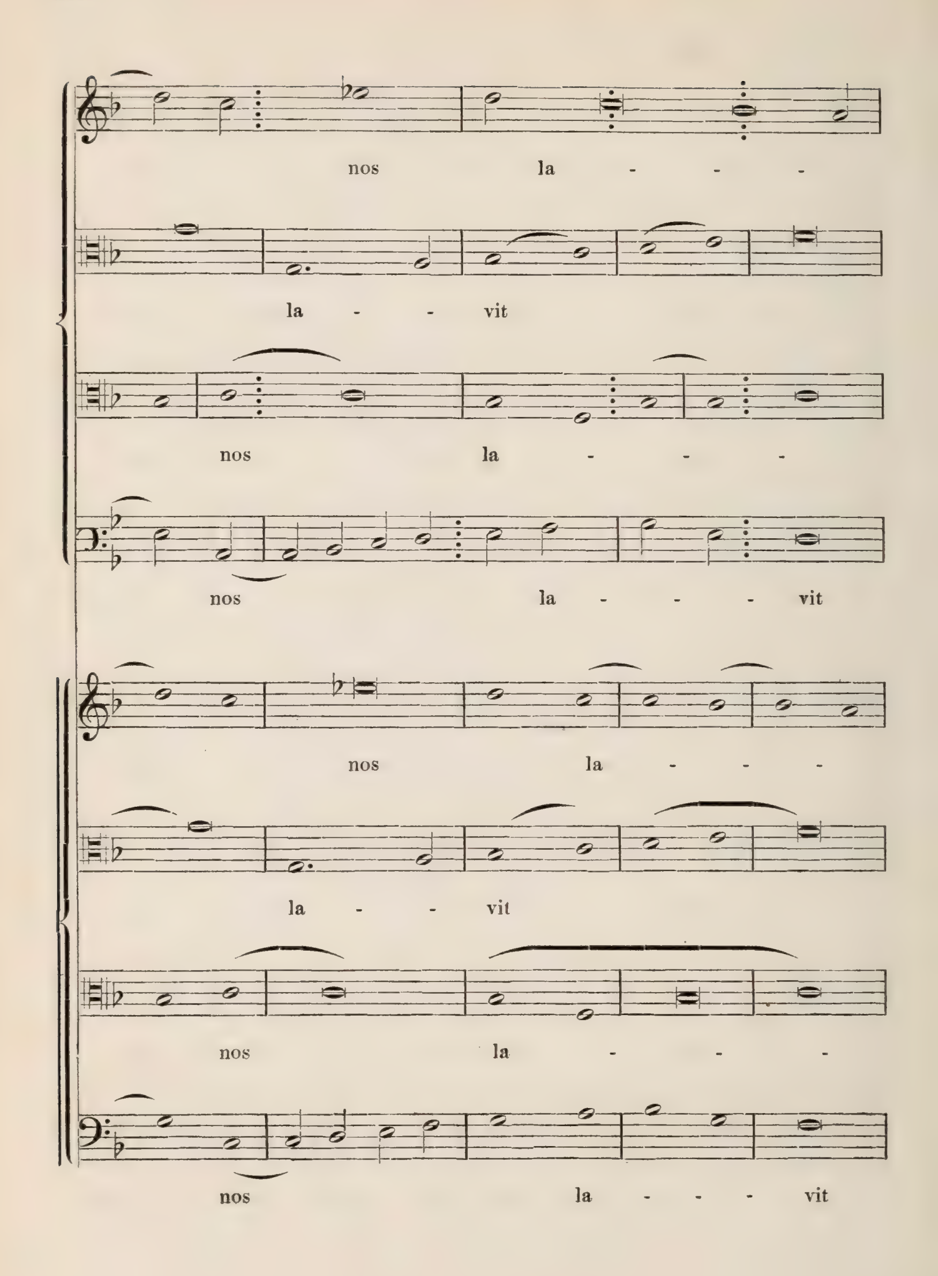
Nr. 33. Ein Beispiel verschiedener Mensuralbezeichnungen von H. Isaak.

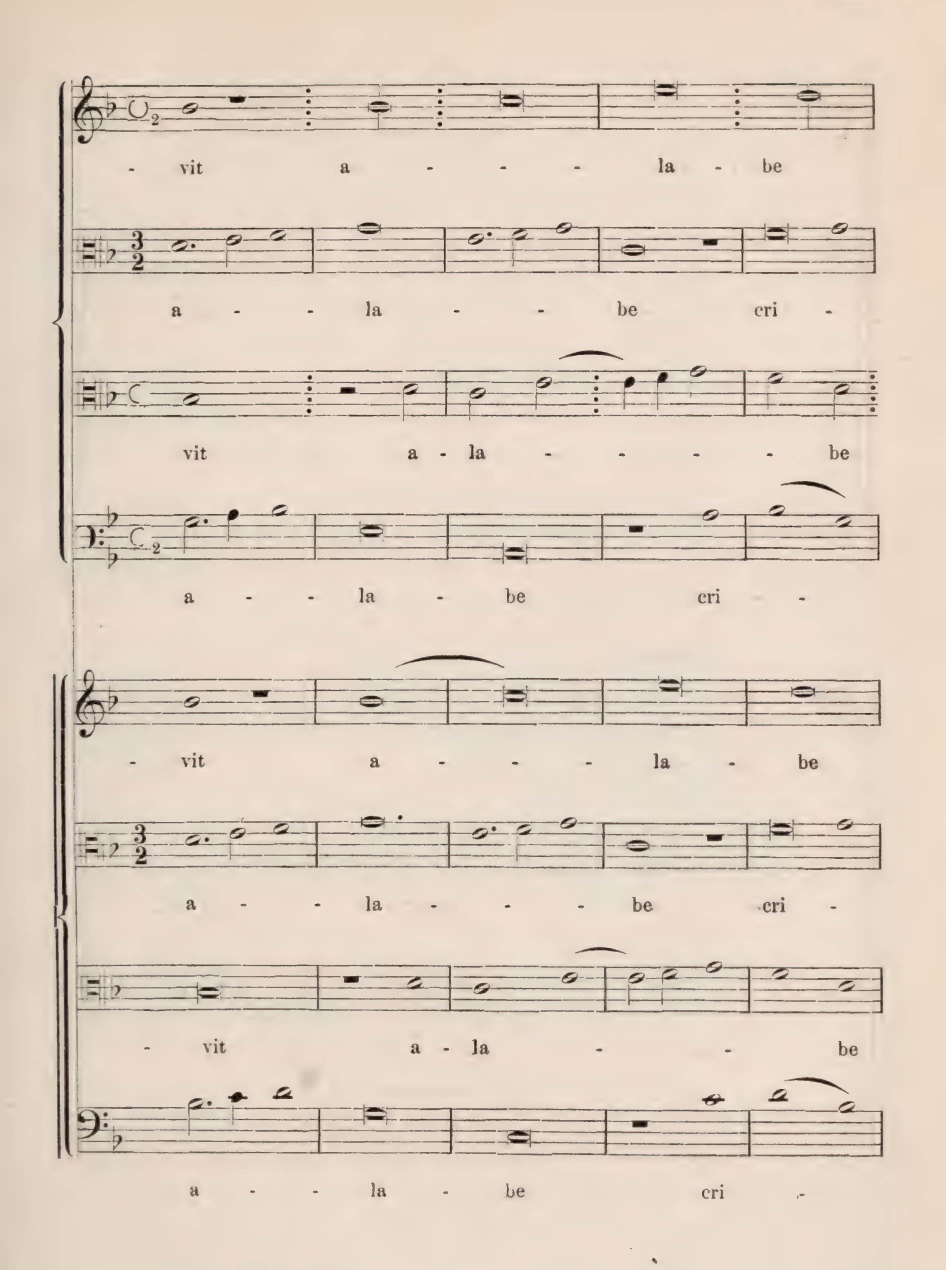
(Aus Glarean.)

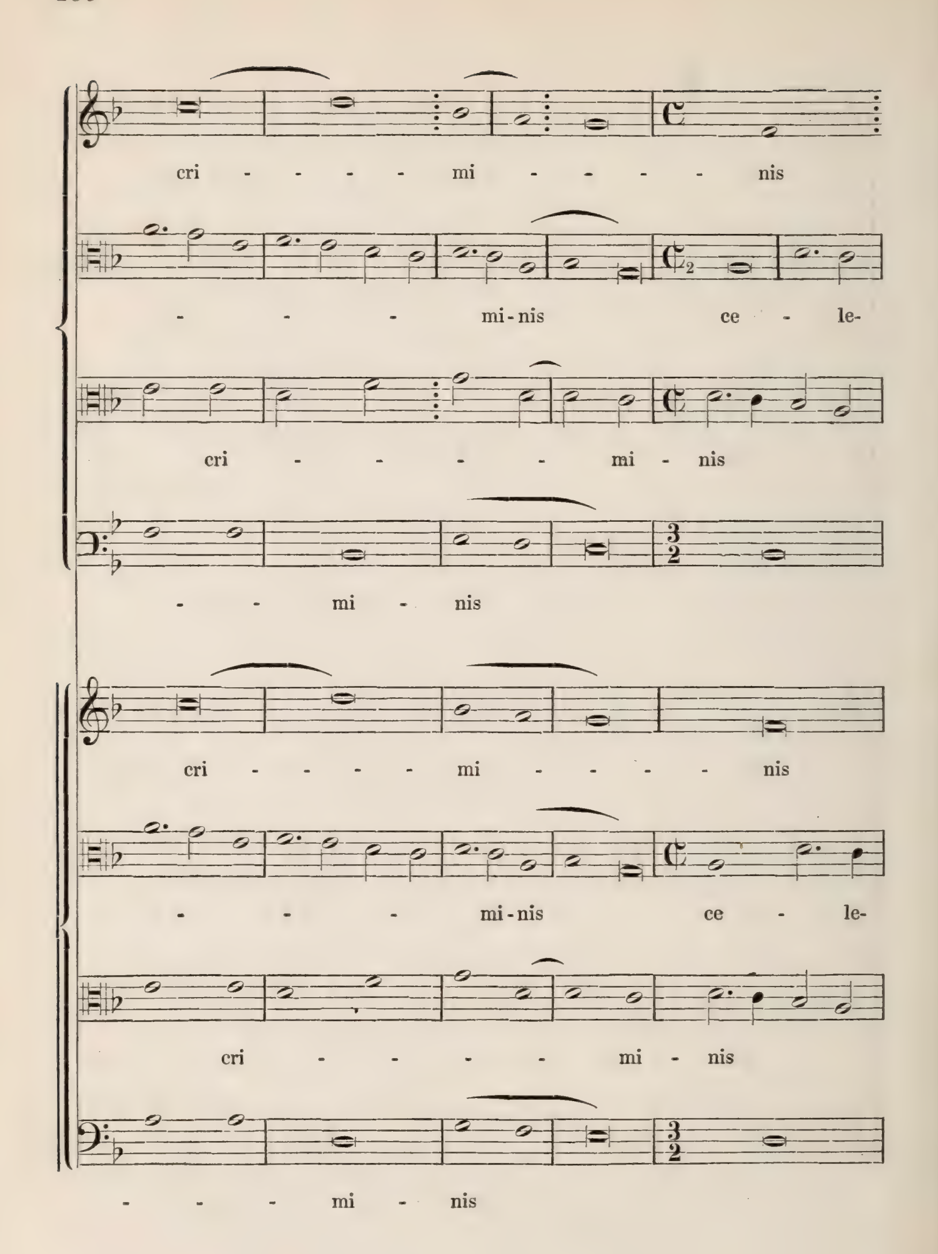


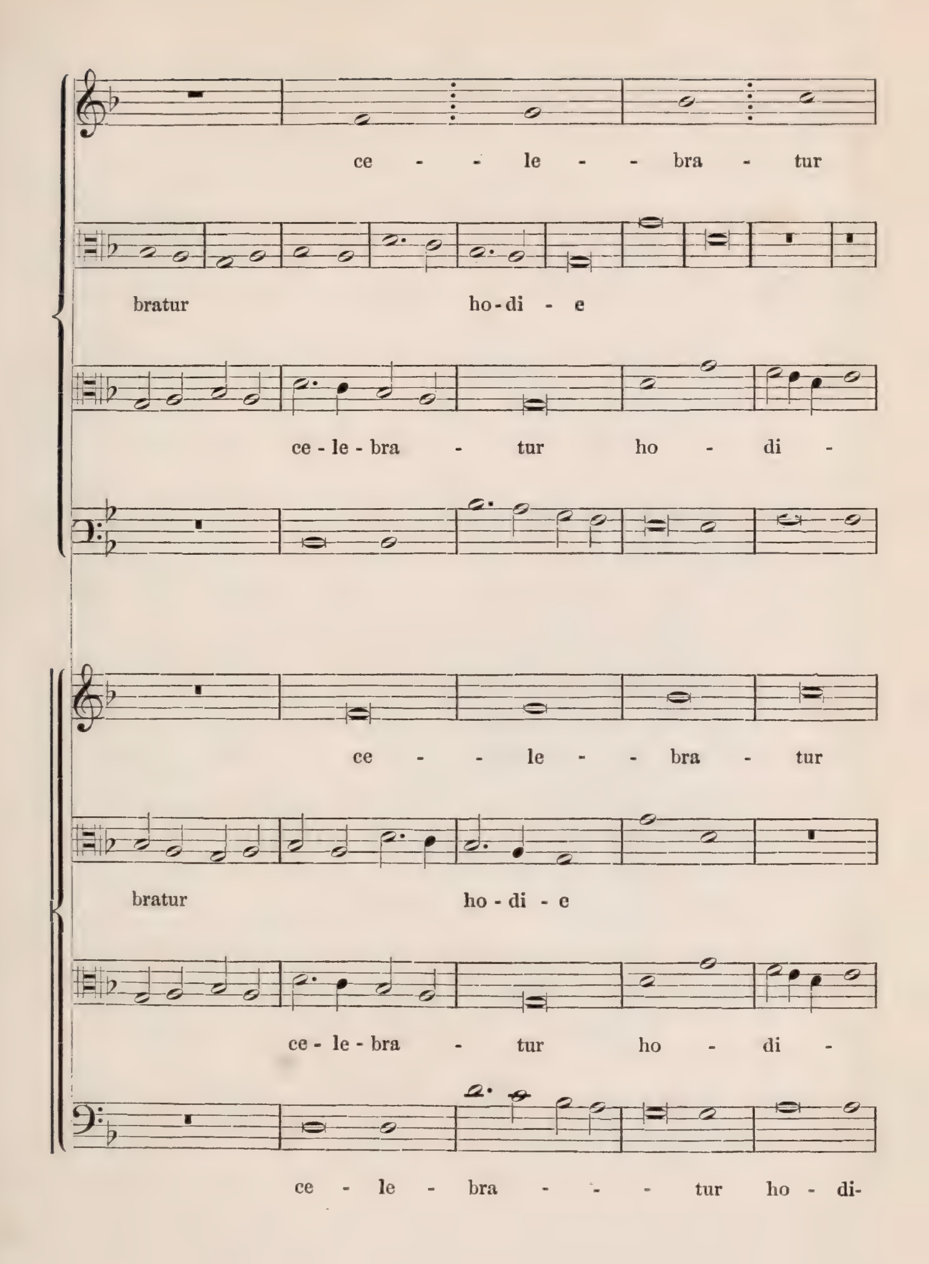

pti - - - o Ma-
- - - - pti - o Ma-
- o Ma - ri - - ae
Ma - ri - - - ae
- pti - o Ma-
- - - - pti - o Ma-
o Ma - ri - - ae
Ma - ri - - - ae


ri - ae Vir - gi - nis quae
ri-ae Vir - - gi - nis quae nos
Vir - - gi - nis quae
Vir - gi - nis quae
ri - ae Vir - gi - nis quae
ri - ae Vir - - - gi - nis quae nos
Vir - - gi - nis quae
Vir - gi - nis quae

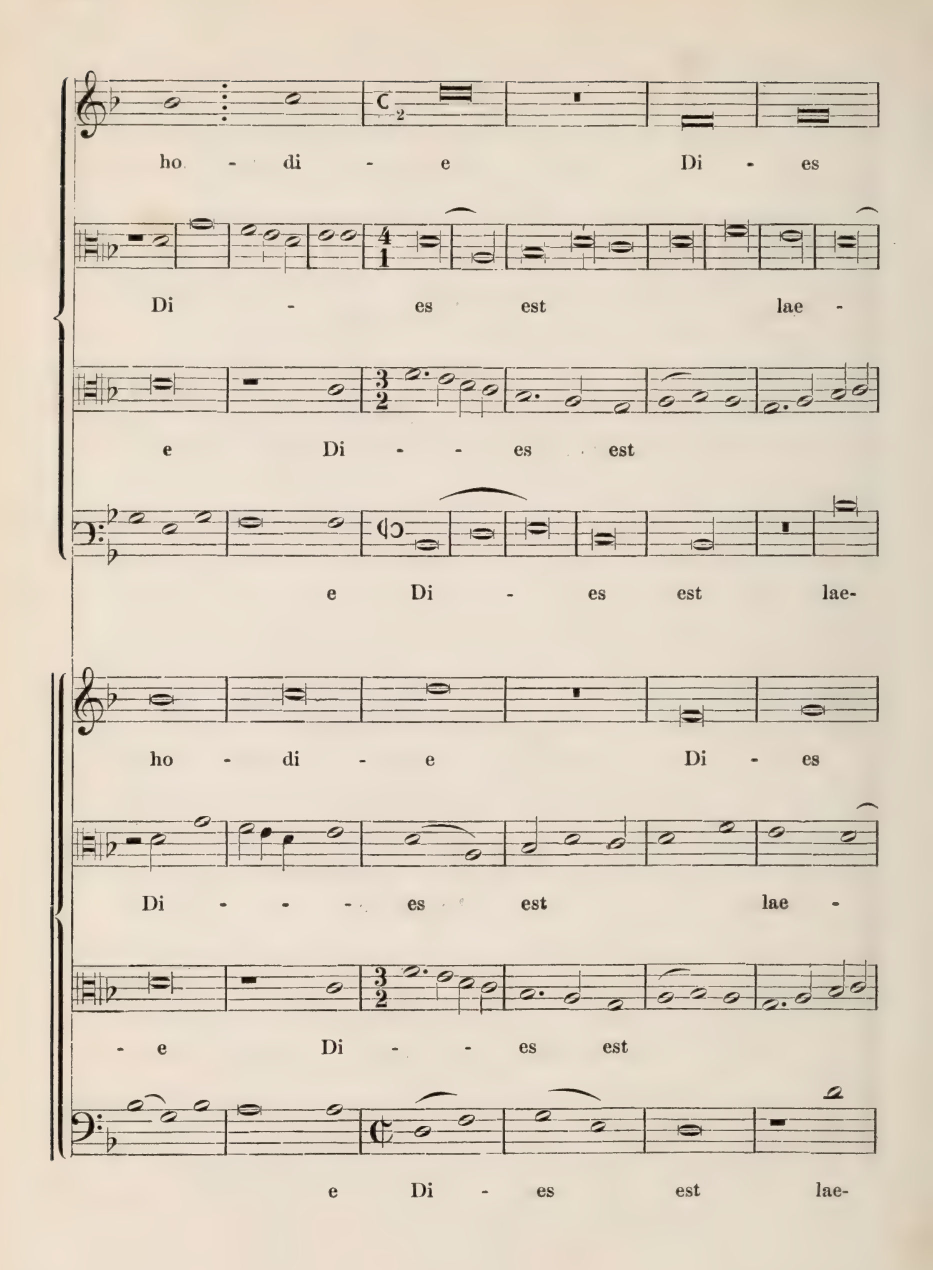

nos
la
-
-
-
la
-
-
vit
nos
la
-
-
-
nos
la
-
-
-
vit
nos
la
-
-
-
la
-
-
vit
nos
la
-
-
-
nos
la
-
-
-
vit

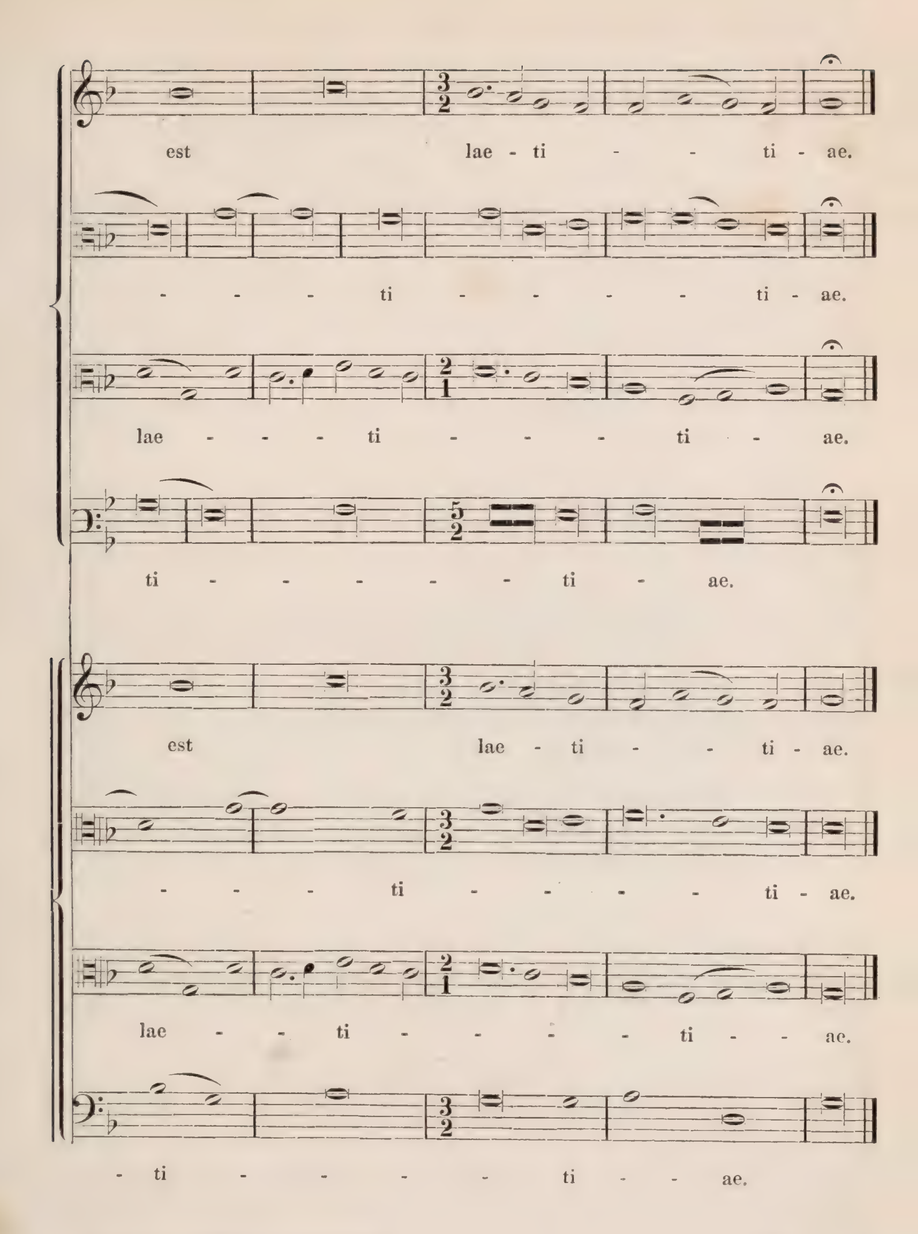

- vit a - - - la - be
a - - la - - be cri -
vit a - la - - - - be
a - - la - be cri - -
- vit a - - - la - be
a - - la - - - be cri -
- vit a - la - - be
a - - la - be cri -


cri - - - - mi - - - - nis
- - - mi-nis ce - le-
cri - - - - mi - nis
- - mi - nis
cri - - - - mi - - - - nis
- - - mi-nis ce - le-
cri - - - - mi - nis
- - - mi - nis



ce - - le - - bra - tur
bratur
ho-di - e
ce - le - bra - tur ho - di -
ce - - le - - bra - tur
bratur
ho - di - e
ce - le - bra - tur ho - di -
ce - le - bra - - - tur ho - di-


ho - di - e Di - es
Di - es est lae -
e Di - - es est
e Di - es est lae-
ho - di - e Di - es
Di - - - es est lae -
- e Di - - es est
e Di - es est lae-

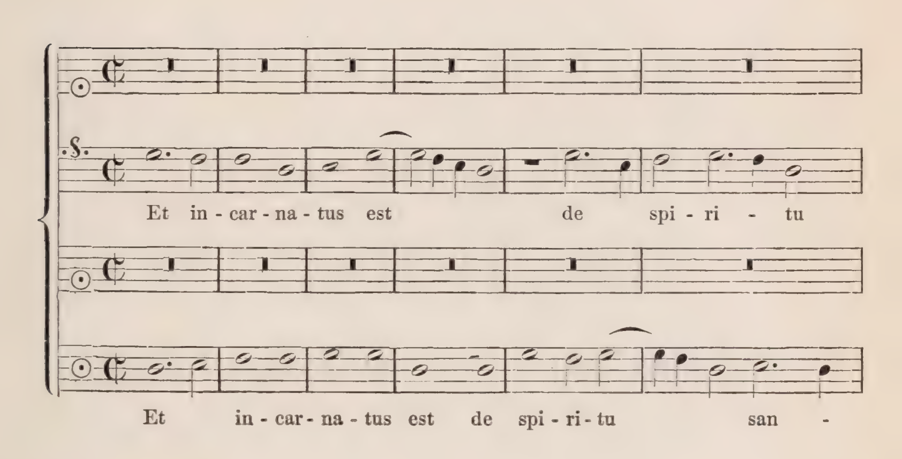

est lae - ti - - ti - ae.
- - - ti - - - - ti - ae.
lae - - - ti - - - ti - ae.
ti - - - - - ti - ae.
est lae - ti - - ti - ae.
- - - ti - - - - ti - ae.
lae - - ti - - - - ti - - ae.
- ti - - - - ti - - ae.

Nr. 34. Kyrie ex Missa cujus vis toni.

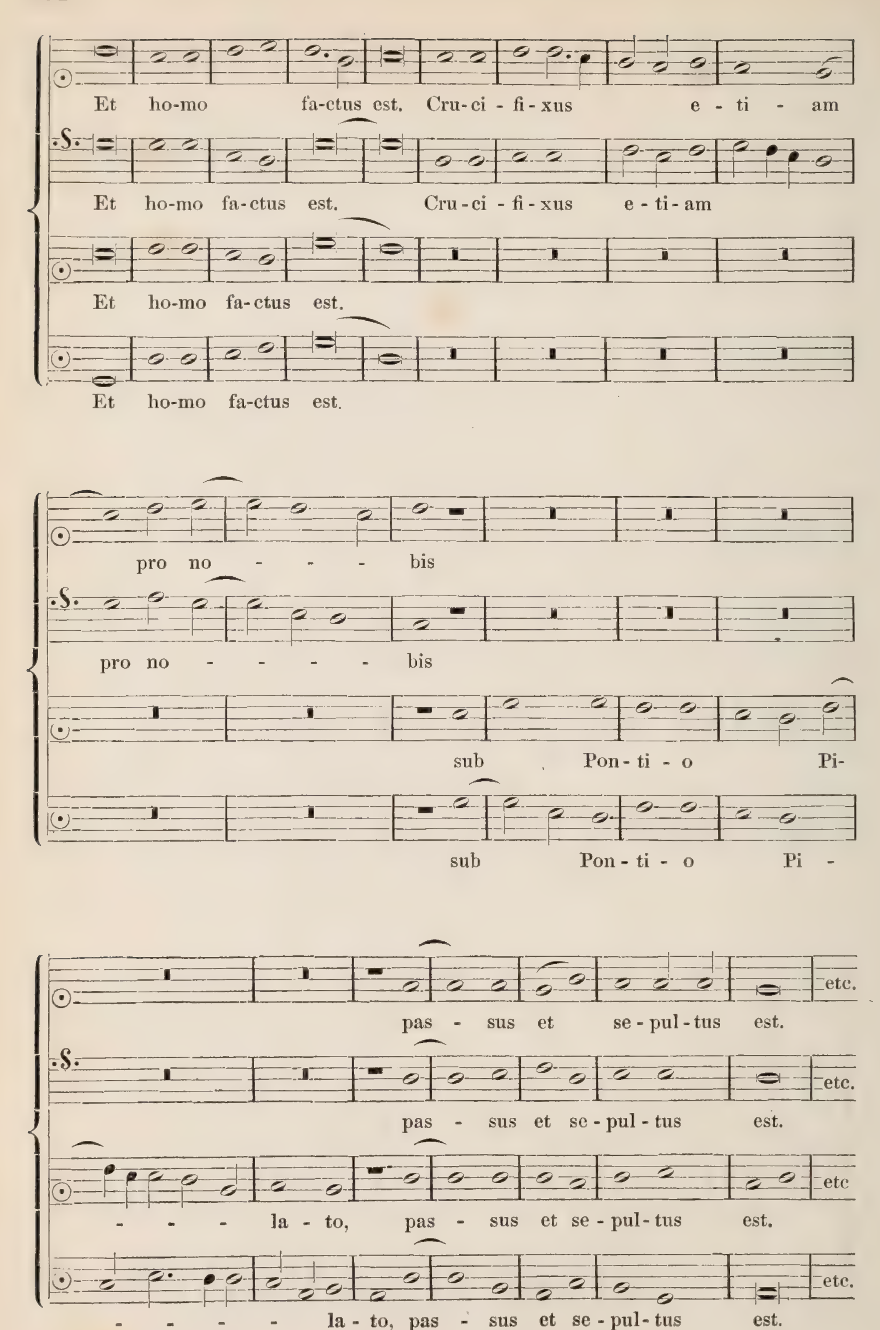
Okeghem.




e - - lei - son.
e - lei - son e - lei - son.
e - lei - son.
Chri - ste e - le - i - son.


Et in - car - na - tus est de spi - ri - tu
Et in - car - na - tus est de spi - ri - tu san -


san - cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne
cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne


Et ho-mo fa-ctus est. Cru-ci - fi - xus e - ti - am
Et ho-mo fa-ctus est. Cru-ci - fi - xus e - ti - am
Et ho-mo fa-ctus est.
Et ho-mo fa-ctus est.
pro no - - - bis
pro no - - - - bis
sub Pon - ti - o Pi-
sub Pon - ti - o Pi -
pas - sus et se - pul - tus est. etc.
pas - sus et se - pul - tus est. etc.
- - - la - to, pas - sus et se - pul - tus est. etc
- - - - la - to, pas - sus et se - pul - tus est. etc.

Nr. 35.

v. Obrecht.

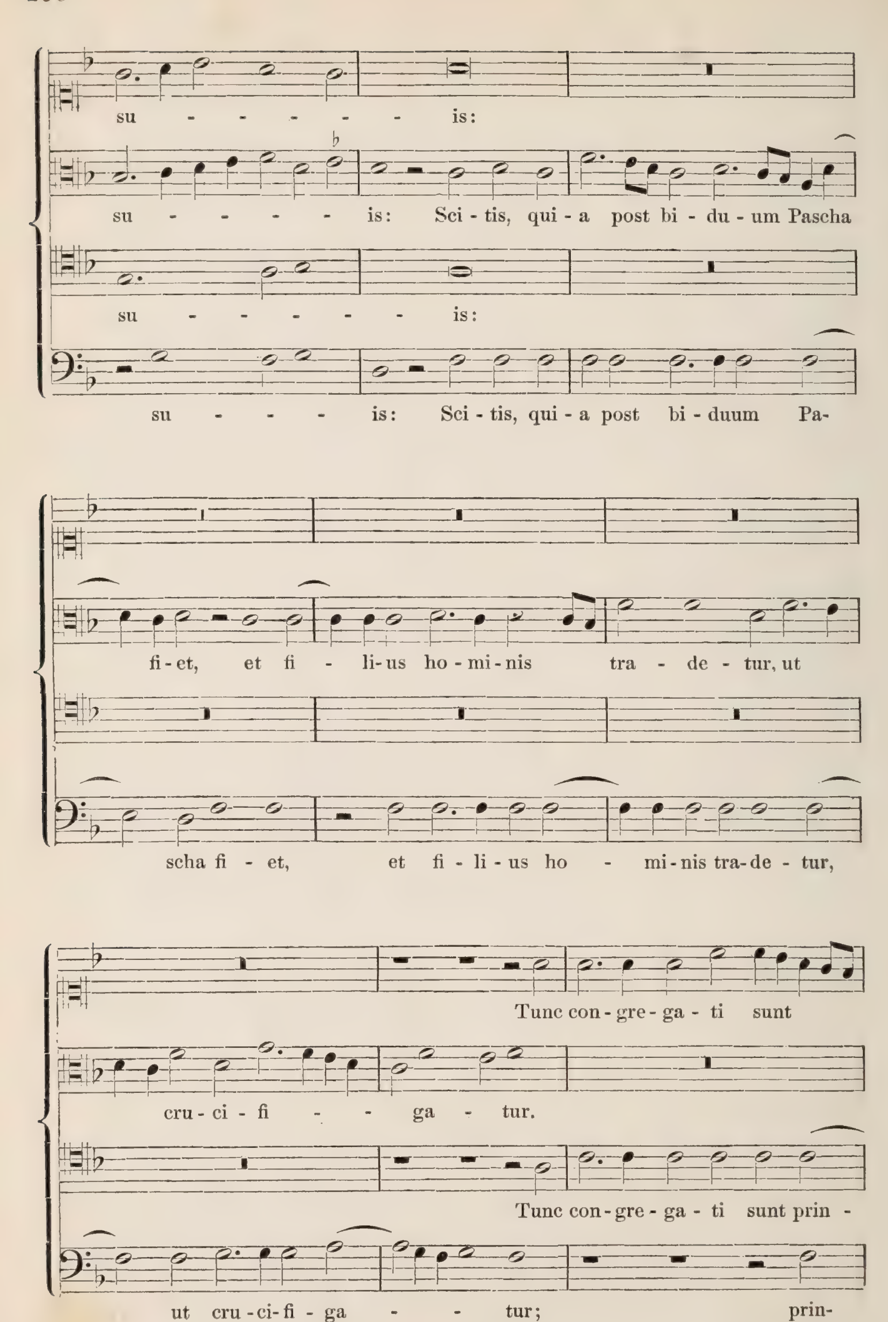


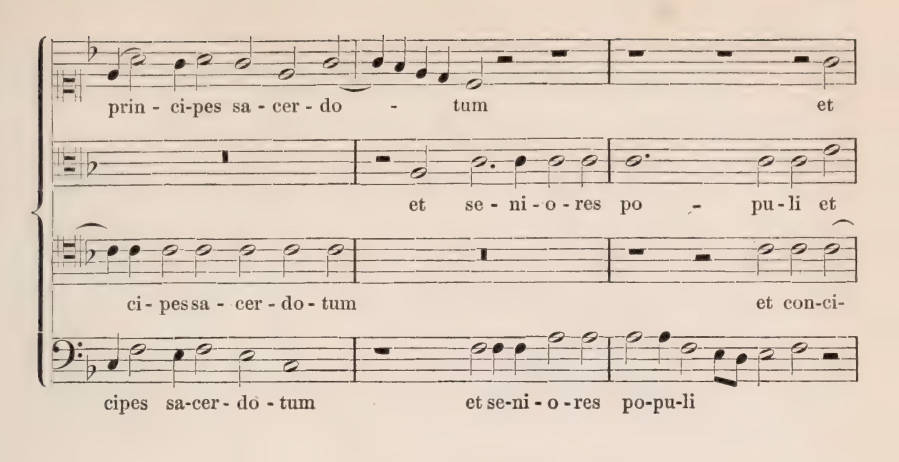

mi - - - - - - se - ri - cors;
se - - - - - ri - cors;
- se - - ri - - cors;
ex - au - -
ex - - - - au - - - - -
in ae - ter - - num
di nos in ae - ter -
- - - - - di nos in aeter-
Do - - - - mi - ne
- num Do - - - - - mi - ne.
- num Do - - mi - ne.

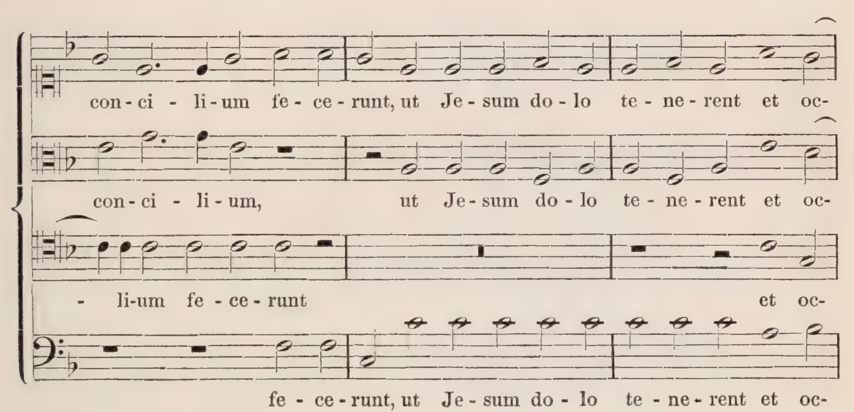
Nr. 36. Passio secundum Matthaeum.

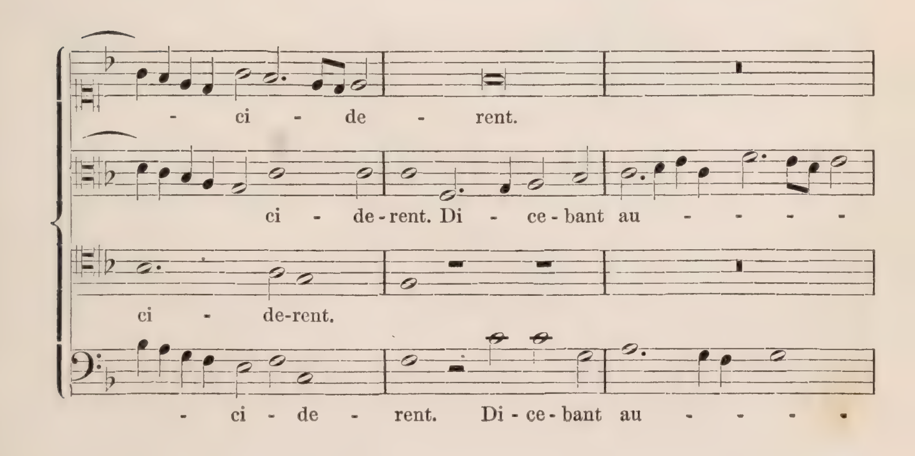
Jacobi Hobrecht.



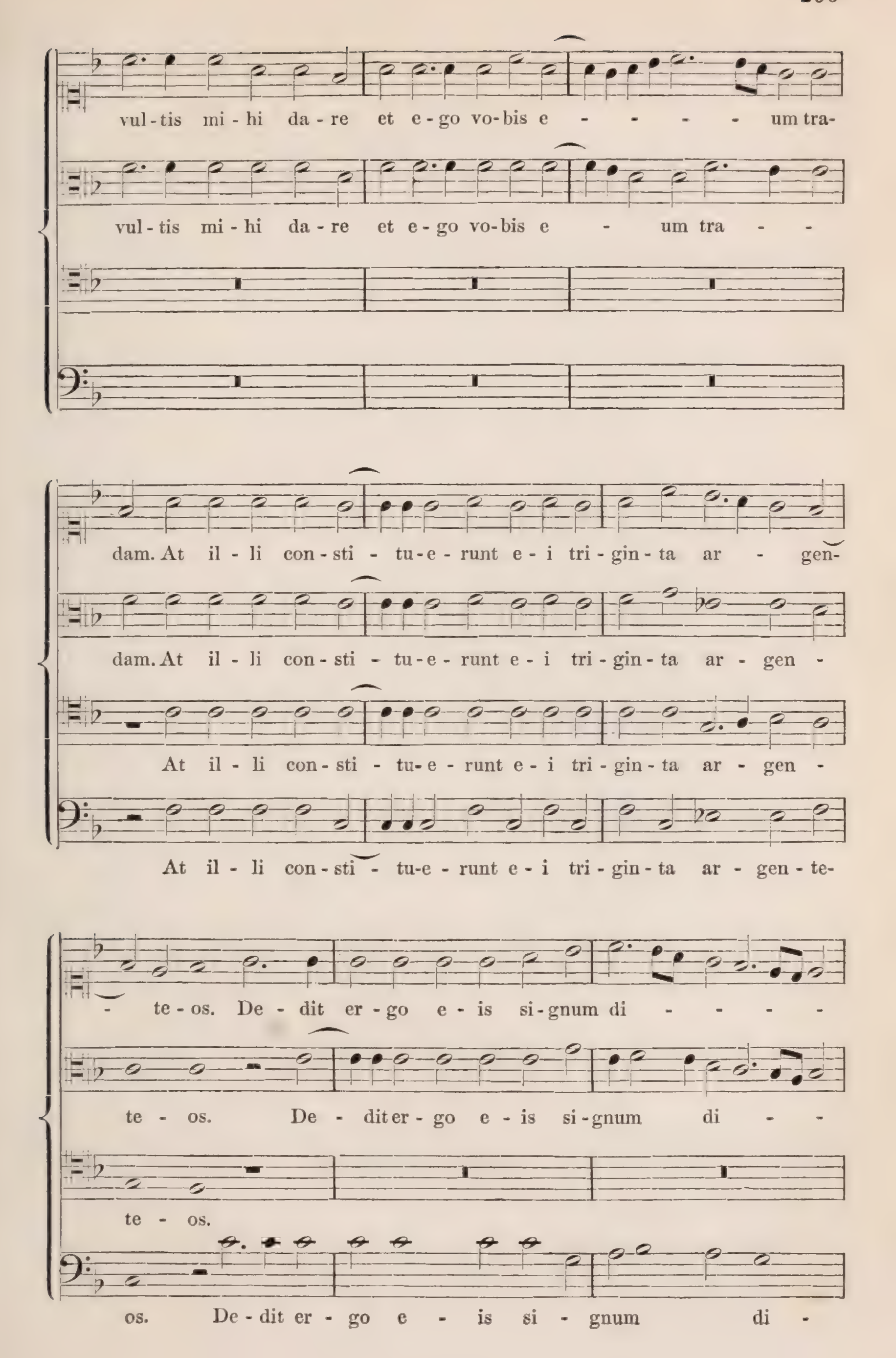

su - - - - - - is:
su - - - - - is: Sci - tis, qui - a post bi - du - um Pascha
su - - - - - - is:
su - - - - is: Sci - tis, qui - a post bi - duum Pa-
fi - et, et fi - li - us ho - mi - nis tra - de - tur, ut
scha fi - et, et fi - li - us ho - mi - nis tra - de - tur,
Tunc con - gre - ga - ti sunt
cru - ci - fi - - ga - tur.
Tunc con - gre - ga - ti sunt prin -
ut cru - ci - fi - ga - - tur;
prin-

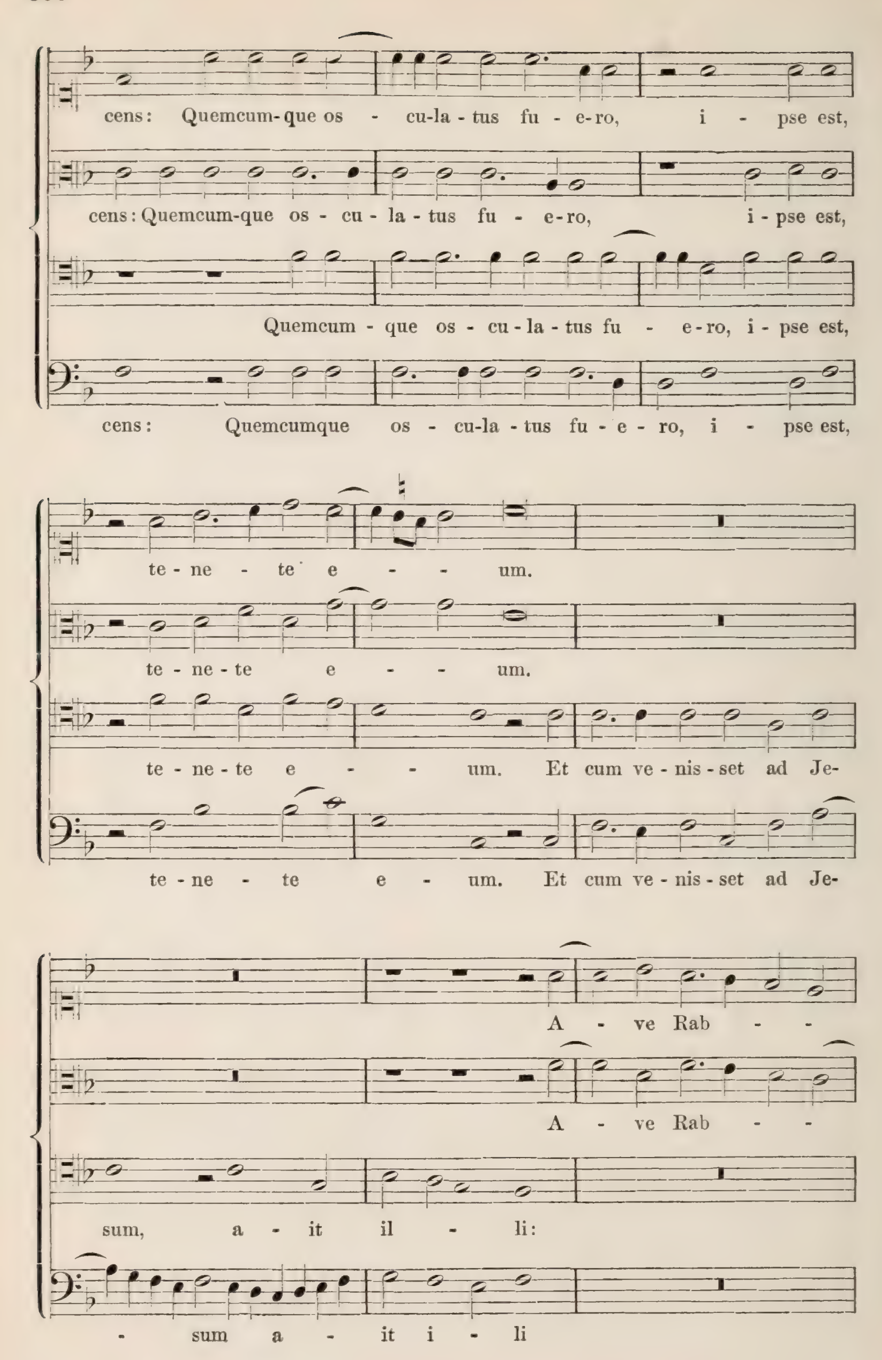

prin - ci-pes sa - cer - do - tum et
et se - ni - o - res po - pu - li et
ci - pes sa - cer - do - tum et con-ci-
cipes sa-cer - do - tum et se-ni - o - res po-pu-li

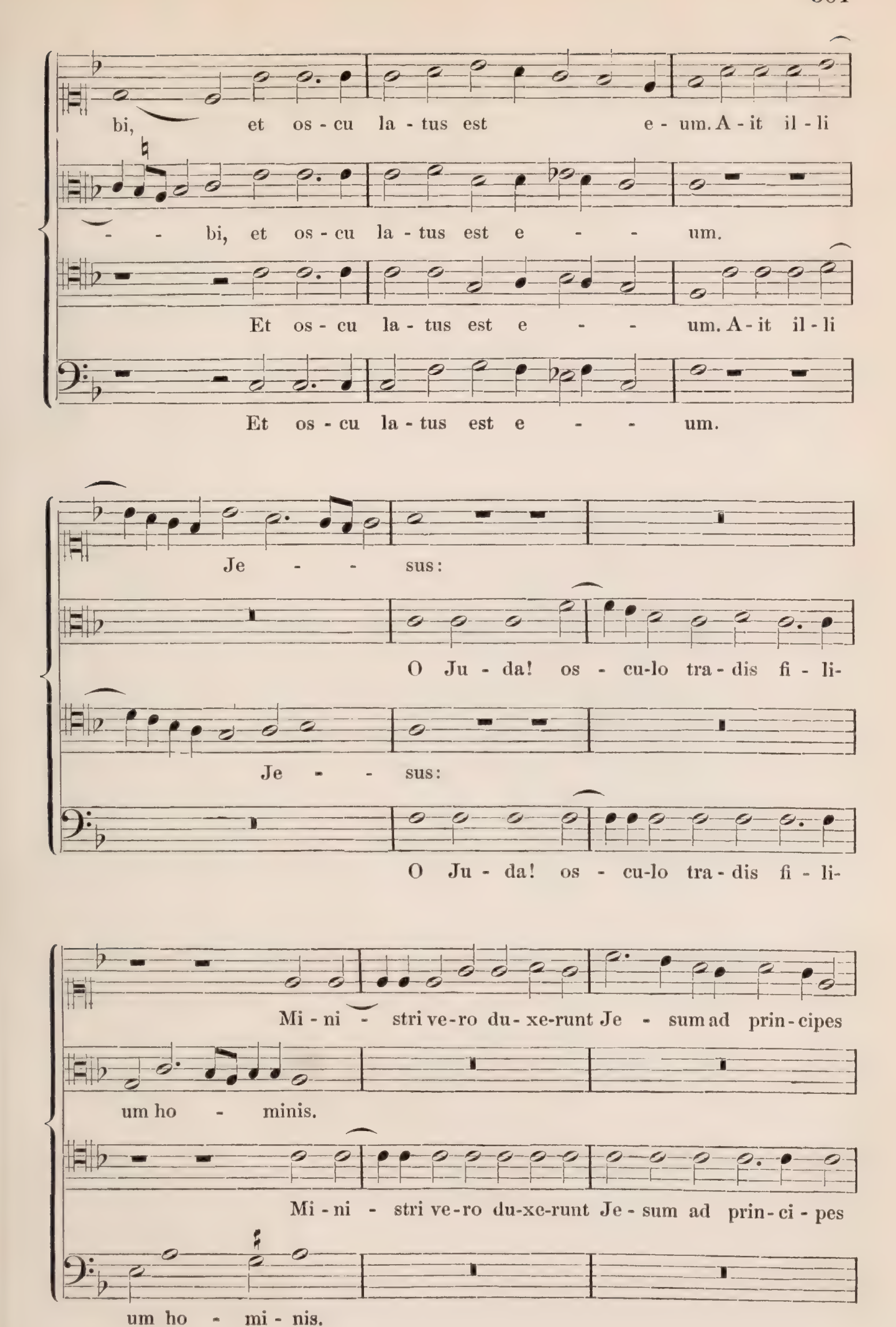

con - ci - li - um fe - ce - runt, ut Je - sum do - lo te - ne - rent et oc-
con - ci - li - um, ut Je - sum do - lo te - ne - rent et oc-
- li-um fe - ce - runt et oc-
fe - ce - runt, ut Je - sum do - lo te - ne - rent et oc-


- ci - de - rent.
ci - de - rent. Di - ce - bant au - - - -
ci - de-rent.
- ci - de - rent. Di - ce - bant au - - - -


Non in di - e fe - sto
tem: ne for - te tu - mul-
Non in di - e fe - - - - - sto
tem: ne forte tu - mul-tus
tus fi - e - ret in po - pu - lo.
A - bi - it au - tem Ju-
fi - e - ret in po - pu - lo. A - bi - it au - tem
ad prin-ci - pes sa - cer do - tum Quid
ad prin-ci - pes sa - cer do - tum Quid
- - das et a-it il - lis:
Ju - das et a-it il - lis:


vul-tis mi-hi da-re et e-go vo-bis e - - - - um tra-
vul-tis mi-hi da-re et e-go vo-bis e - um tra - -
dam. At il-li con-sti - tu-e-runt e-i tri-gin-ta ar - gen-
dam. At il-li con-sti - tu-e-runt e-i tri-gin-ta ar-gen -
At il-li con-sti - tu-e-runt e-i tri-gin-ta ar-gen -
At il-li con-sti - tu-e-runt e-i tri-gin-ta ar-gen-te-
- te-os. De - dit er-go e-is si-gnum di - - - -
te - os. De - dit er-go e-is si-gnum di - -
te - os.
os. De-dit er-go e - is si - gnum di -


cens: Quemcum- que os - cu-la - tus fu - e-ro, i - pse est,
cens: Quemcum-que os - cu - la - tus fu - e-ro, i - pse est,
Quemcum - que os - cu - la - tus fu - e-ro, i - pse est,
cens: Quemcumque os - cu-la - tus fu - e - ro, i - pse est,
te - ne - te e - - um.
te - ne - te e - - um.
te - ne - te e - - um. Et cum ve - nis - set ad Je-
te - ne - te e - um. Et cum ve - nis - set ad Je-
A - ve Rab - -
A - ve Rab - -
sum, a - it il - li:
- sum a - it i - li


bi, et os - cu la - tus est e - um. A - it il - li
- - bi, et os - cu la - tus est e - - um.
Et os - cu la - tus est e - - um. A - it il - li
Et os - cu la - tus est e - - um.
Je - - sus:
O Ju - da! os - cu-lo tra - dis fi - li-
Je - - sus:
O Ju - da! os - cu-lo tra - dis fi - li-
Mi - ni - stri ve-ro du - xe-runt Je - sum ad prin - cipes
um ho - minis.
Mi - ni - stri ve-ro du-xe-runt Je - sum ad prin - ci - pes
um ho - mi - nis.

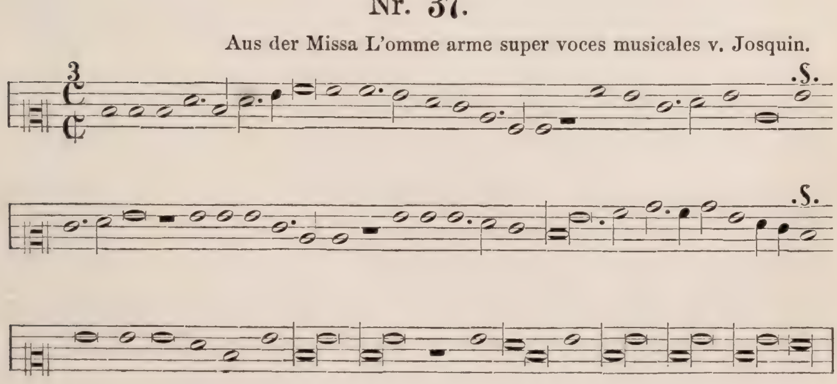

sa - cer- do - tum,
Ad - ju - ro te per
et di-xit e - i:
sa - cer- do - tum,
Ad - ju - ro
et di-xit e - - i:
De - um vi - vum, ut di - cas no -bis, si tu es Christus, fi-
te per De - um vi - vum, ut di-cas no - bis, si tu es Chri-stus,
li - us De - i vi - - vi. A - it il - lis
fi - li - us De - i vi - - vi. A - it il - li
A - it il - li

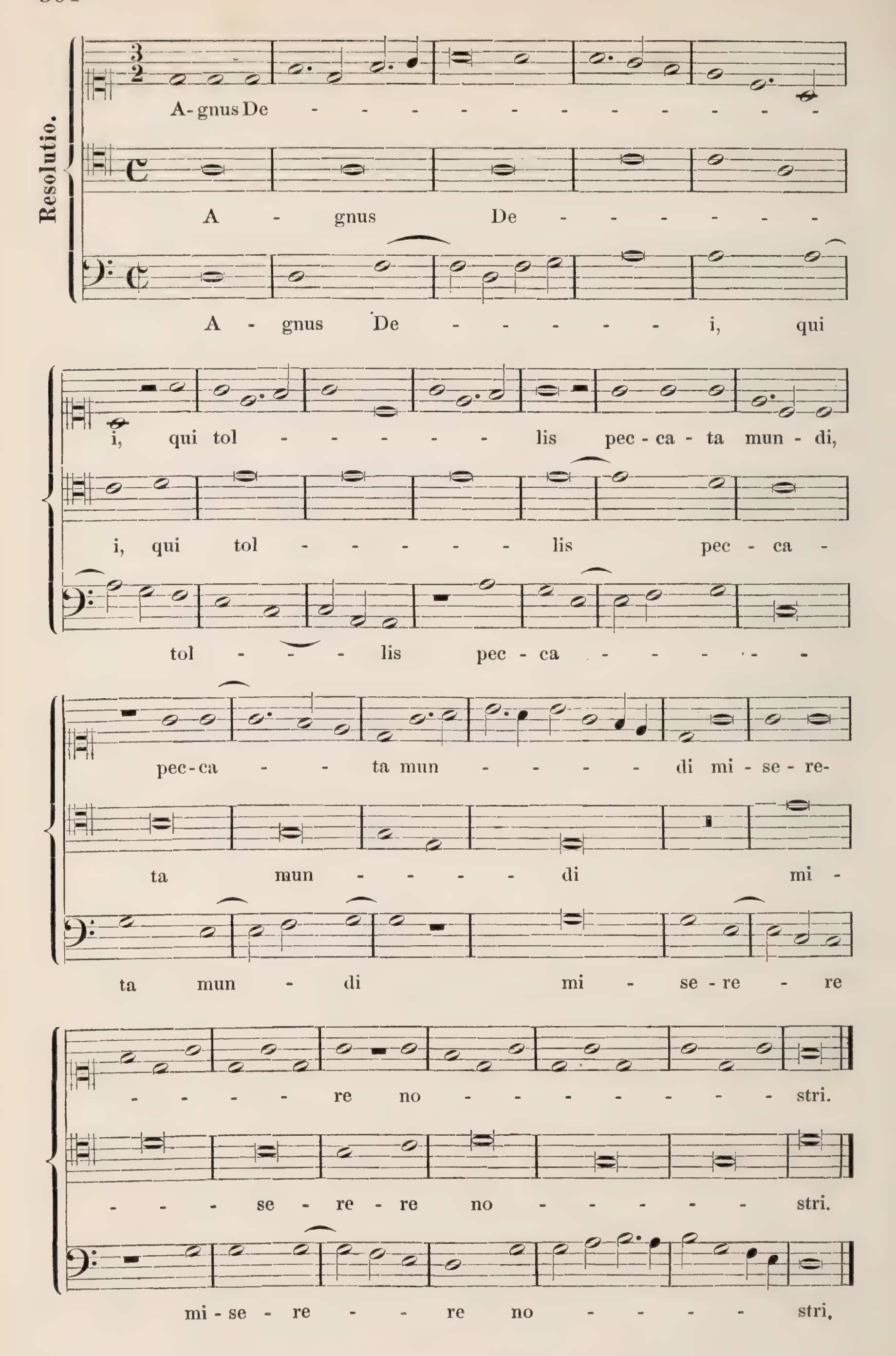




Nr. 37.

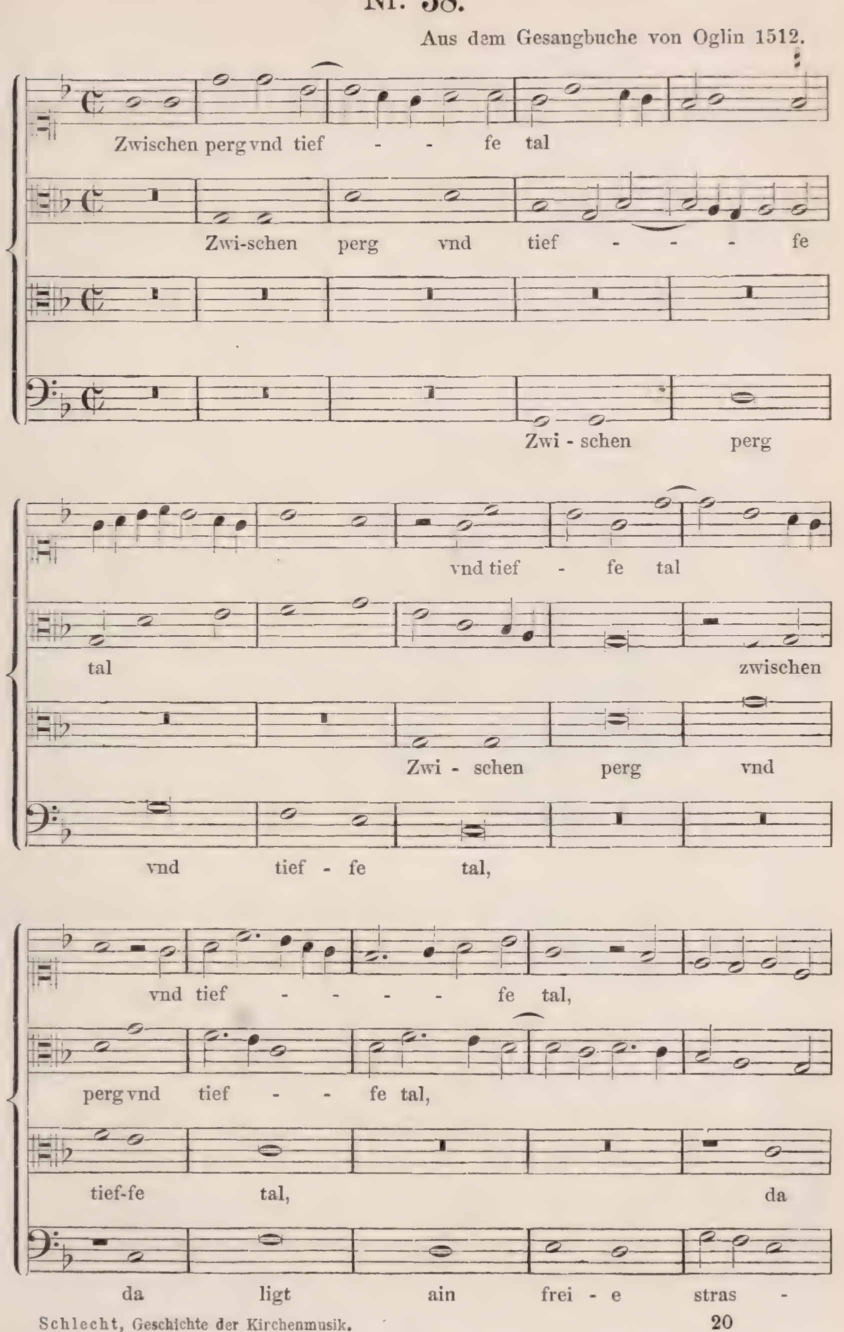
Aus der Missa L'omme arme super voces musicales v. Josquin.

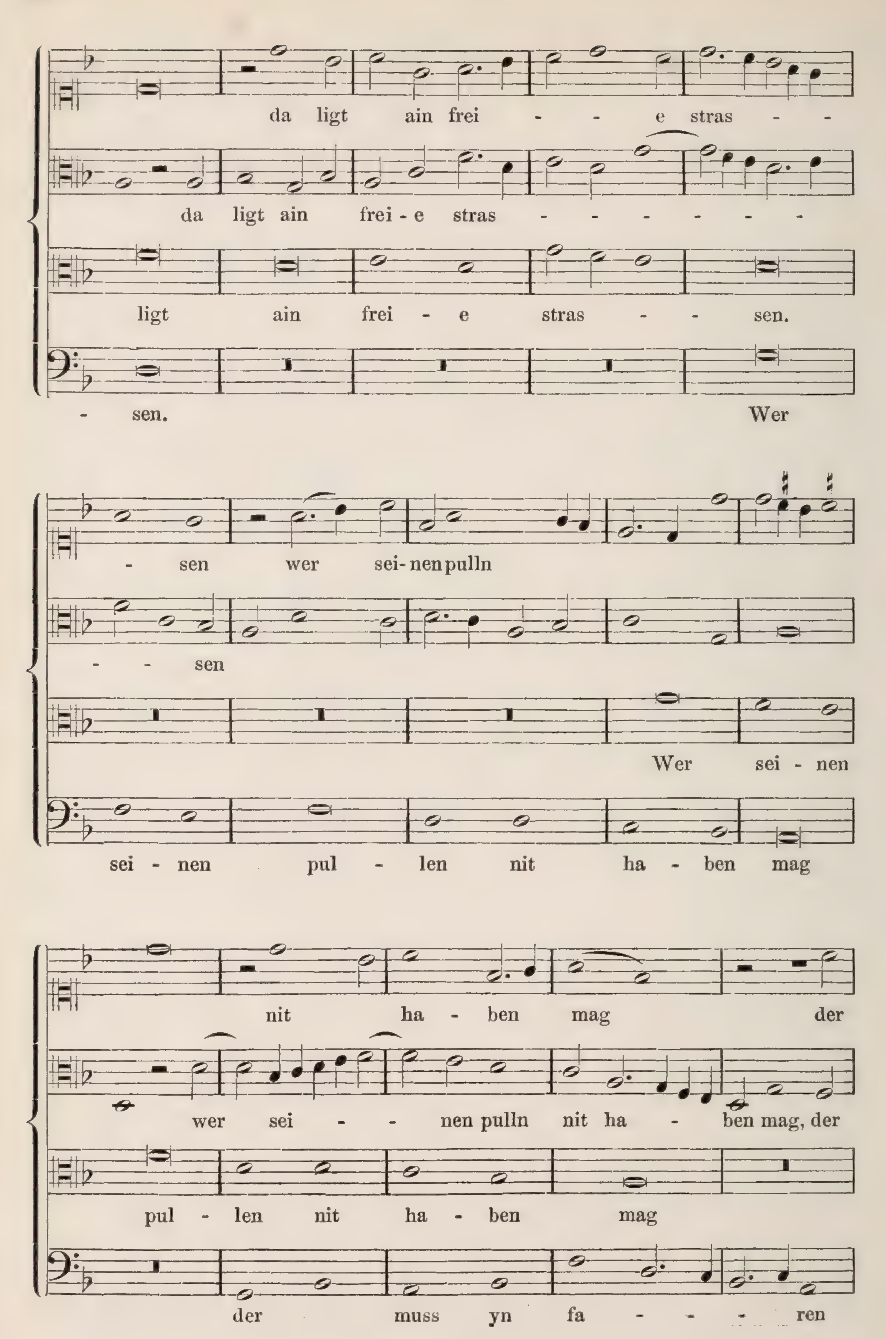



Resolutio.
A-gnus De - - - - - - - - - - -
A - gnus De - - - - - - -
A - gnus De - - - - - i, qui
i, qui tol - - - - - lis pec - ca - ta mun - di,
i, qui tol - - - - - lis pec - ca -
tol - - - lis pec - ca - - - - - -
pec-ca - - ta mun - - - - di mi - se - re-
ta mun - - - - di mi -
ta mun - di mi - se - re - re
- - - - re no - - - - - - - stri.
- - - se - re - re no - - - - - - stri.
mi - se - re - - re no - - - - stri,

Nr. 38.

Aus dem Gesangbuche von Oglin 1512.




da ligt ain frei - - e stras - -
da ligt ain frei - e stras - - - - - -
ligt ain frei - e stras - - sen.
- sen. Wer
- sen wer sei- nen pulln
- - sen
Wer sei - nen
sei - nen pul - len nit ha - ben mag
nit ha - ben mag der
wer sei - - nen pulln nit ha - ben mag, der
pul - len nit ha - ben mag
der muss yn fa - - - ren

muss yn fa - - - - - - ren las -

muss yn fa - - - ren

der muss yn fa - ren

las - - sen der muss yn fa - ren las -

- - - - - - - - - sen.

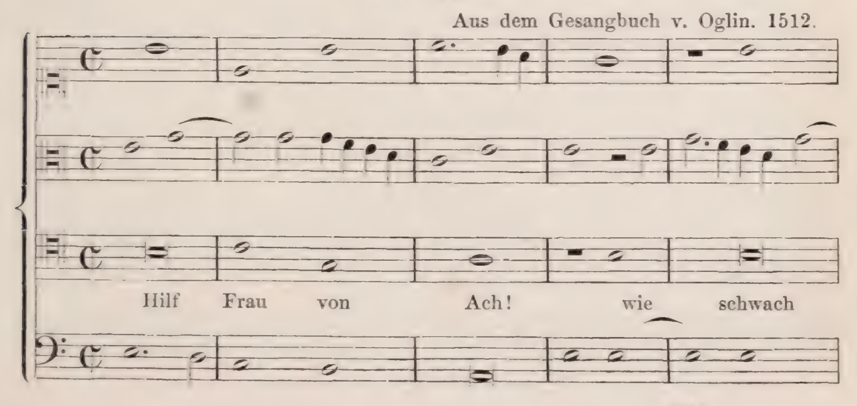
las - - - - - - - sen.

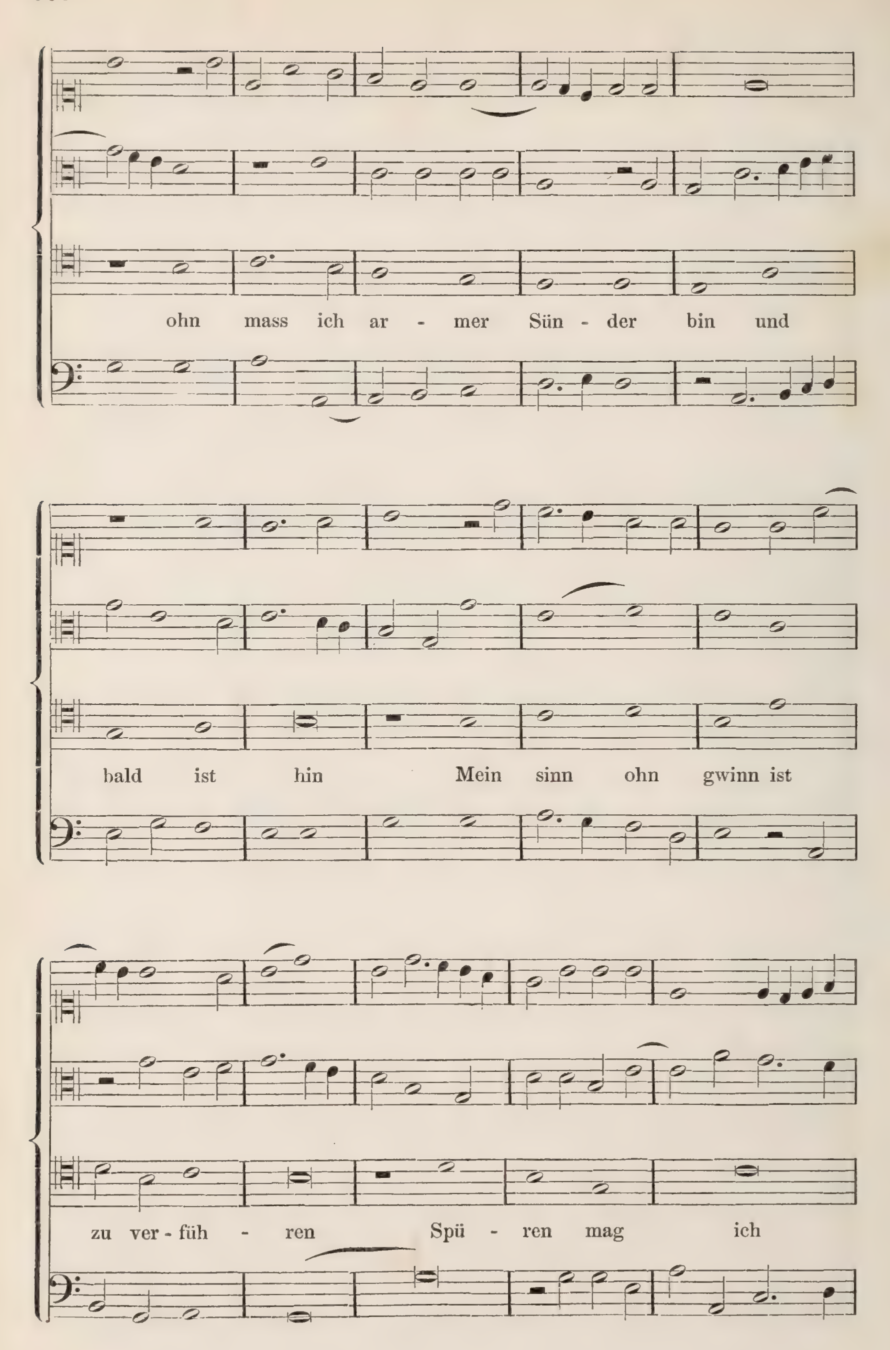
las - - - - - - - - - sen.

- - - - - - - - - sen.

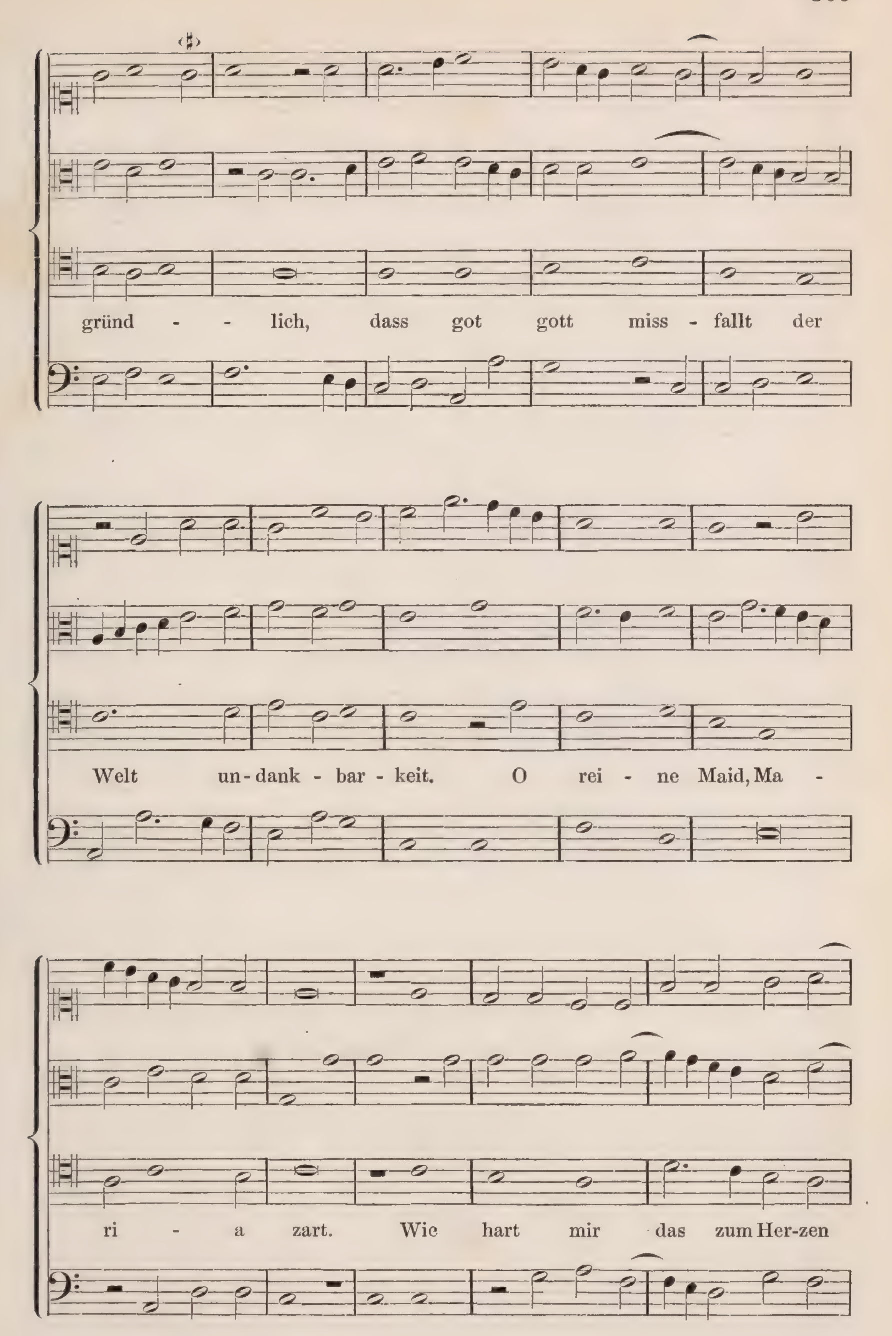
Nr. 39.

Aus dem Gesangbuch v. Oglin. 1512.





ohn mass ich ar - mer Sün - der bin und
bald ist hin Mein sinn ohn gwinn ist
zu ver - füh - ren Spü - ren mag ich

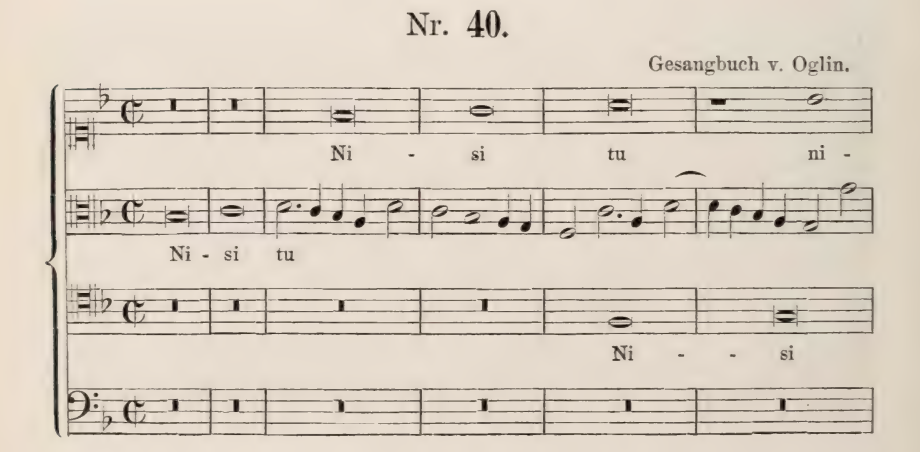

gründ - - lich, dass got gott miss - fallt der
Welt un-dank - bar - keit. O rei - ne Maid, Ma -
ri - a zart. Wie hart mir das zum Her-zen

will drin- gen zwar Gnad mir nit spar und nimm mein

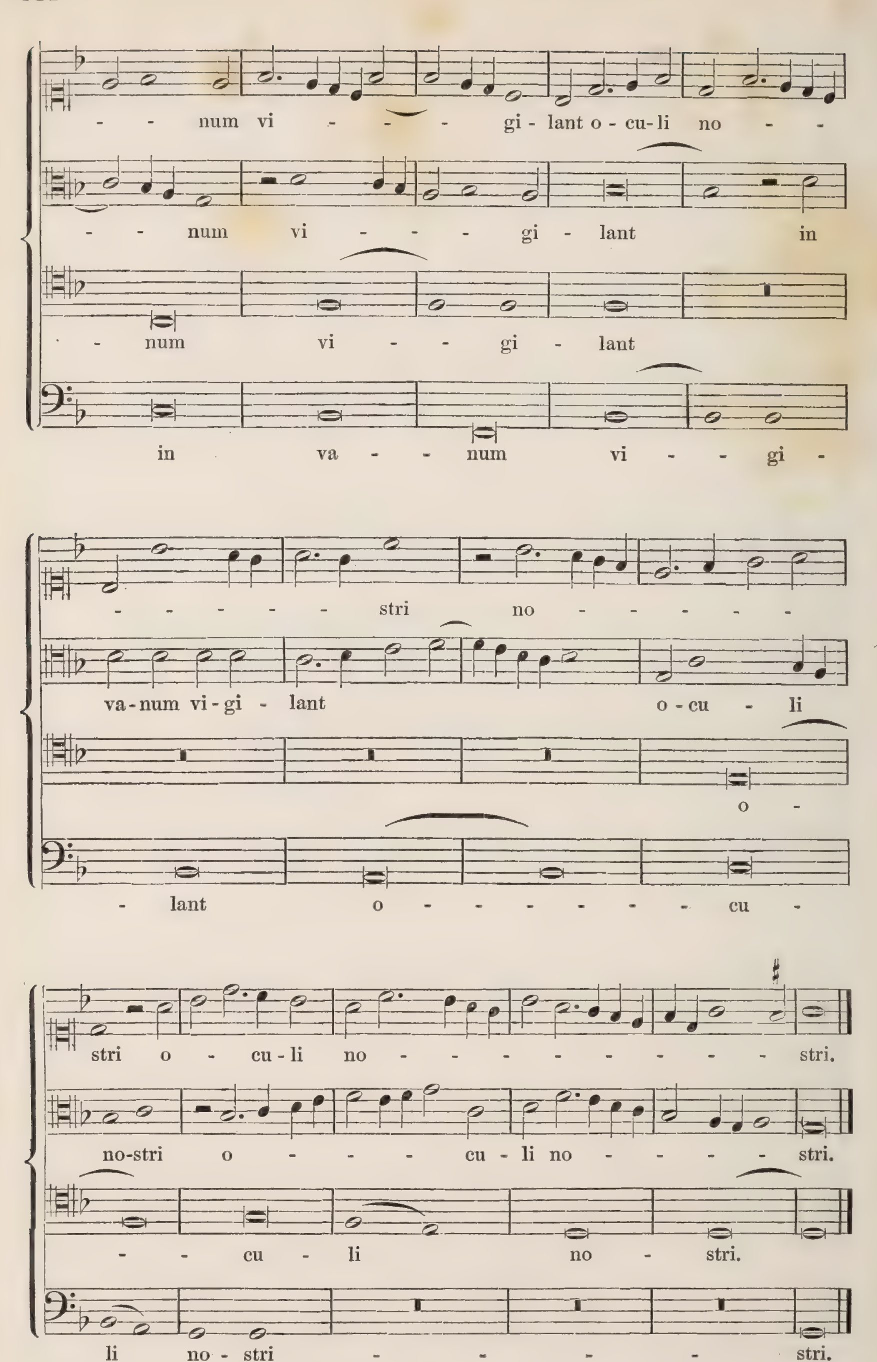
wahr Frau durch dein sie - ben Schmer - zen.

Nr. 40.

Gesangbuch v. Oglin.




si tu
Do - mi - ne ni - si tn
Do - - mi - ne ni - si tu
tu
Do - mi -
Ni - - si tu
Do - - - mi - ne
ser -
Do - mi - ne ni - si tu Do - mi - ne ser - va -
- ne
ser - va - bis
Do - - mi - - ne
ser-
- va - - - - - bis nos in va - -
- bis nos
in va - - - -
nos
in
va -
- va - bis
nos


- - num vi - - - gi - lant o - cu - li no - -
- - num vi - - - gi - lant in
- num vi - - gi - lant
in va - - num vi - - gi -
- - - - - stri no - - - - - -
va - num vi - gi - lant o - cu - li
o -
- lant o - - - - - - cu -
stri o - cu - li no - - - - - - - - - stri.
no - stri o - - - cu - li no - - - - stri.
- - cu - li no - stri.
li no - stri - - - - stri.



Nr. 41.

Adam v. Fulda.

O ve - ra lux et glo - -

O ve - ra lux et glo - ri - a al-

O ve - ra lux et glo - - ri -

O ve - ra lux et glo - ri -

- - ri - a al - tis - - - - - si-

tis - si - mi pa - tris, Je - su re - dem - ptor

- a al - tis - si - mi pa - tris,

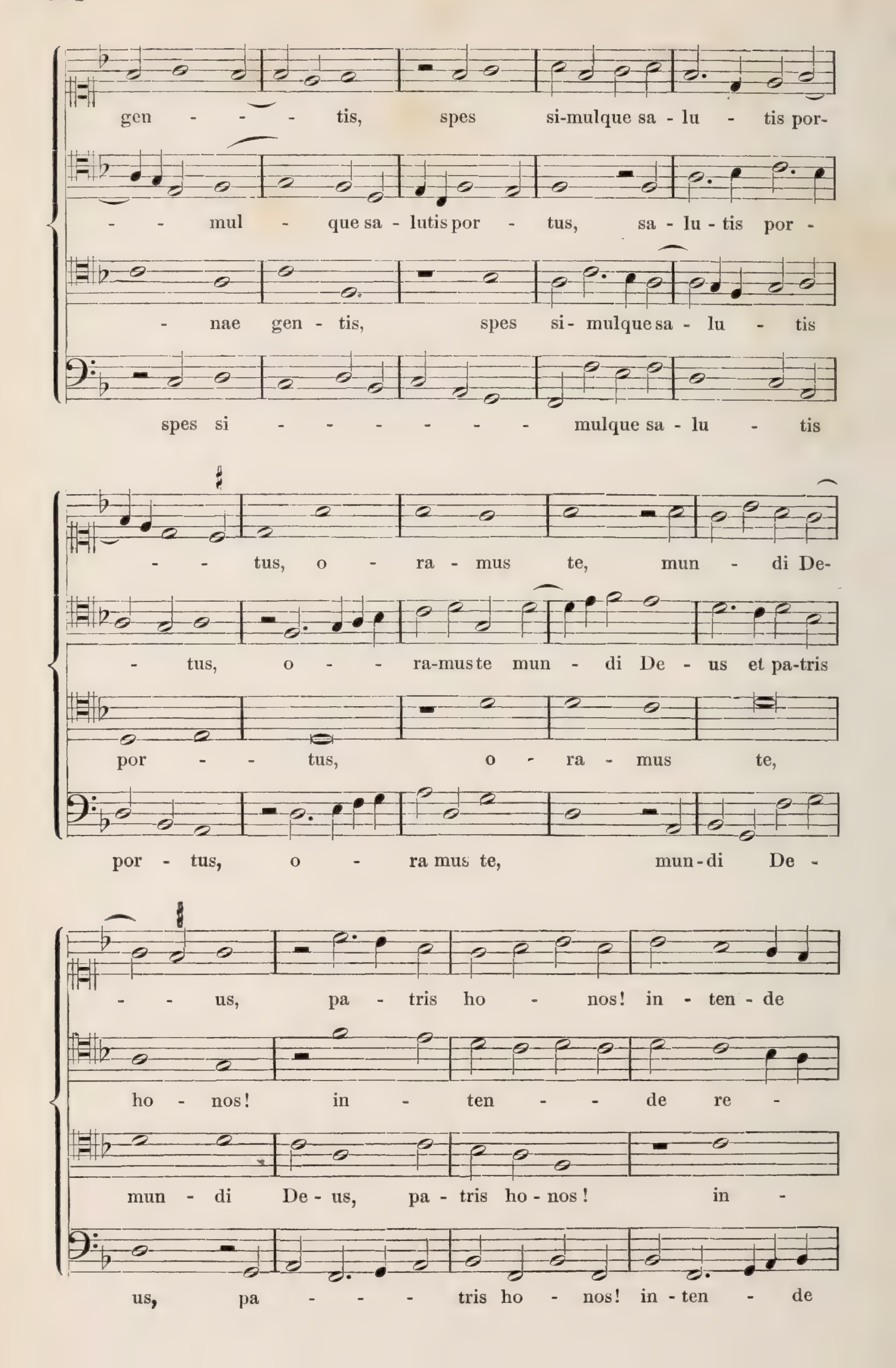
- a al - tis - si - mi pa - tris, Je - - - - -

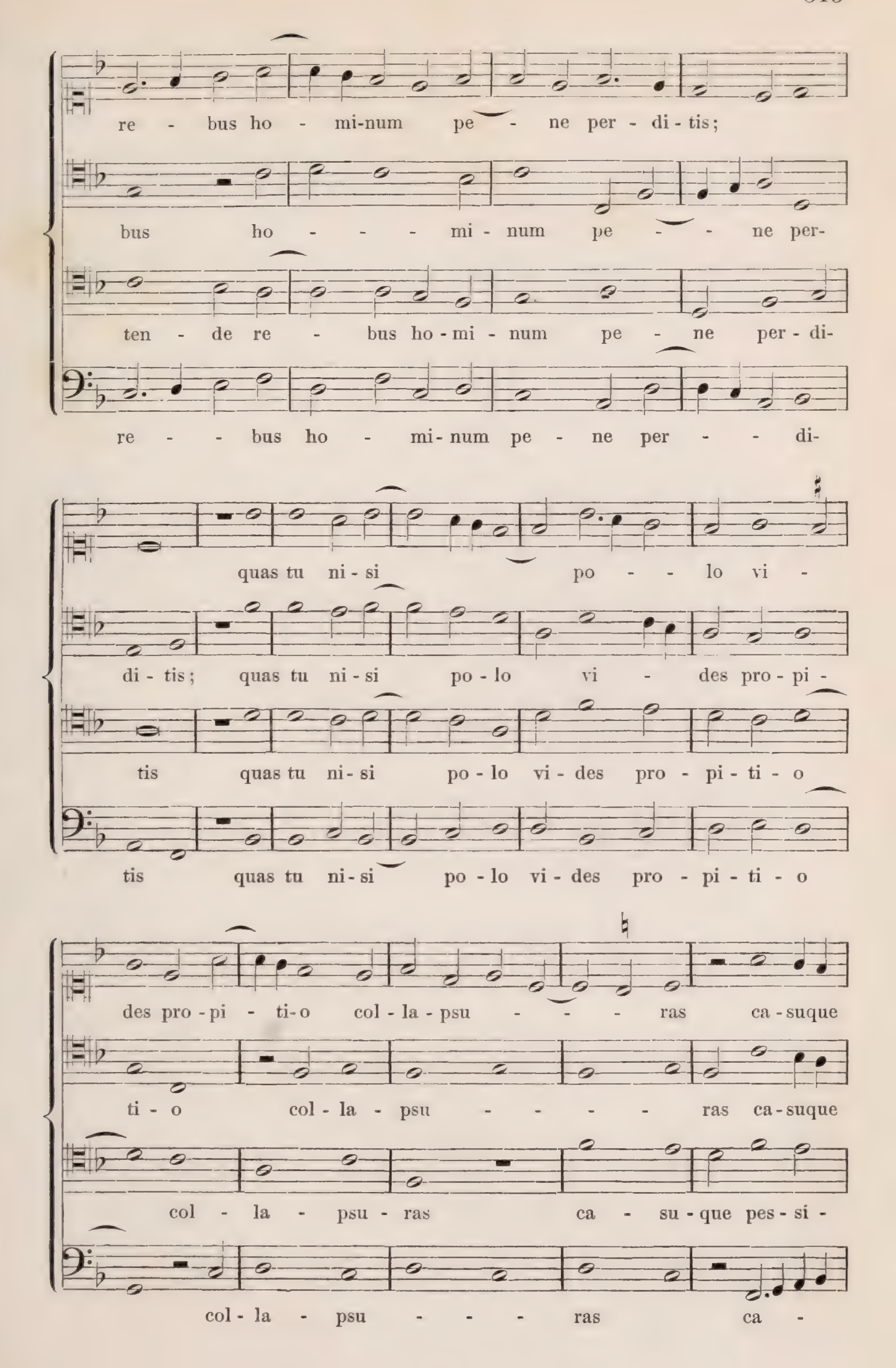
mi, Je - su re - dem-ptor hu - ma - - nae

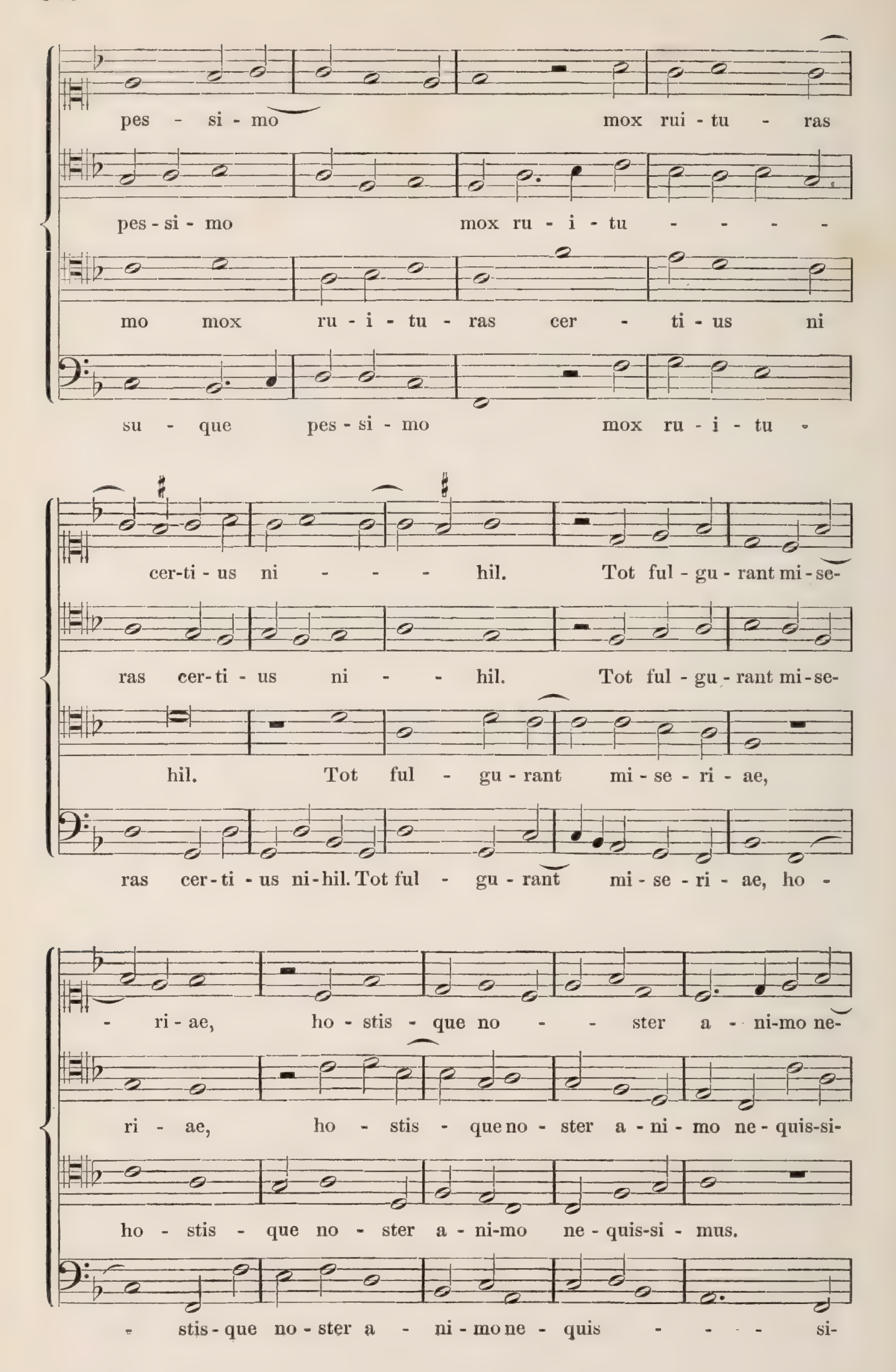
hu - ma - nae gen - - - tis, spes si-

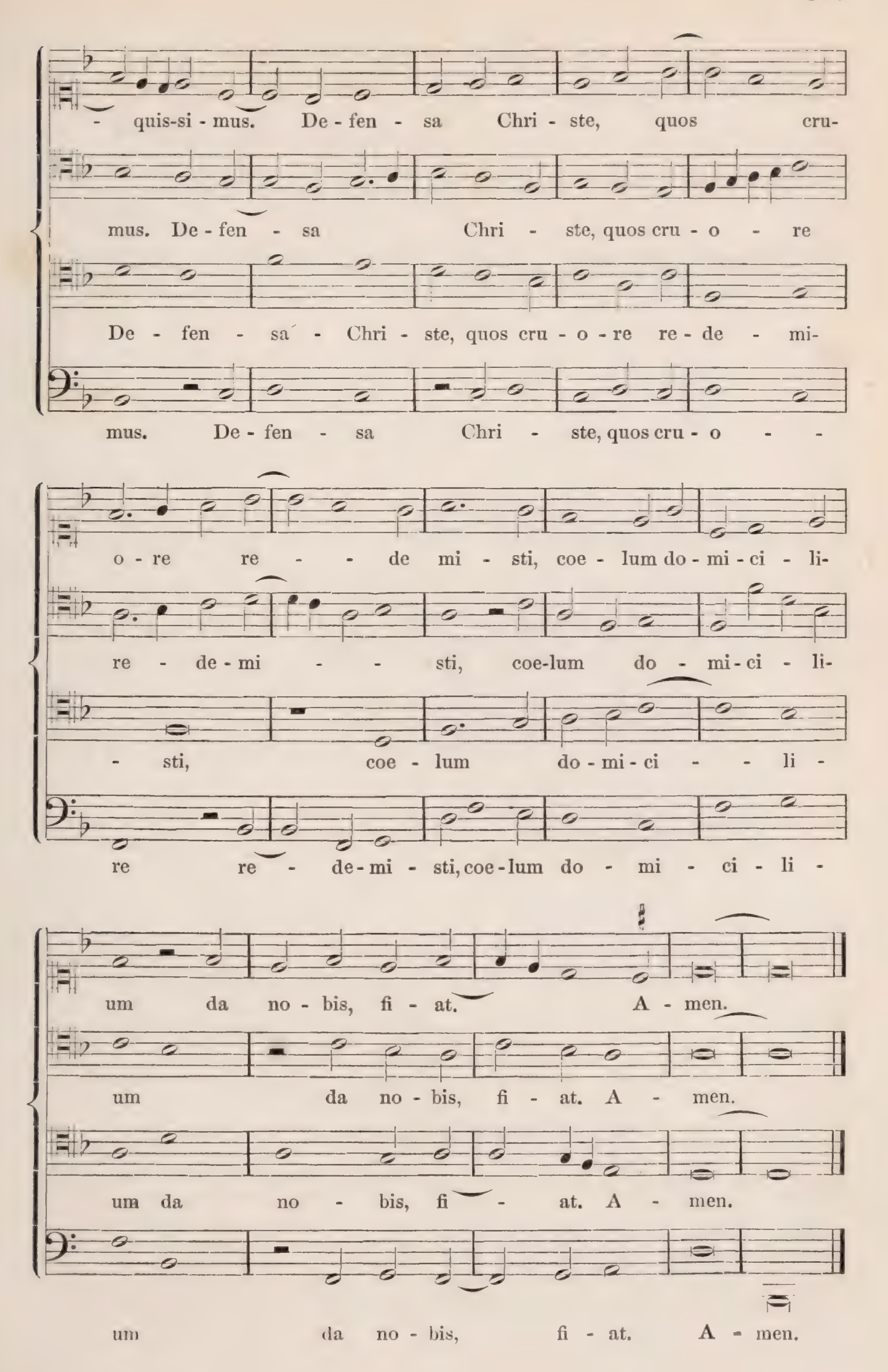
Je - su re - dem - ptor hu - - ma -

su re - dem - ptor hu - ma - nae gen - tis,


gen - - - tis, spes si-mulque sa - lu - tis por-
- - mul - que sa - lutis por - tus, sa - lu - tis por -
- nae gen - tis, spes si- mulque sa - lu - tis
spes si - - - - - - mulque sa - lu - tis
- - tus, o - ra - mus te, mun - di De-
- tus, o - - ra-mus te mun - di De - us et pa-tris
por - - tus, o - ra - mus te,
por - tus, o - ra mus te, mun-di De -
- - us, pa - tris ho - nos! in - ten - de
ho - nos! in - ten - - de re -
mun - di De - us, pa - tris ho - nos! in -
us, pa - - - tris ho - nos! in - ten - de

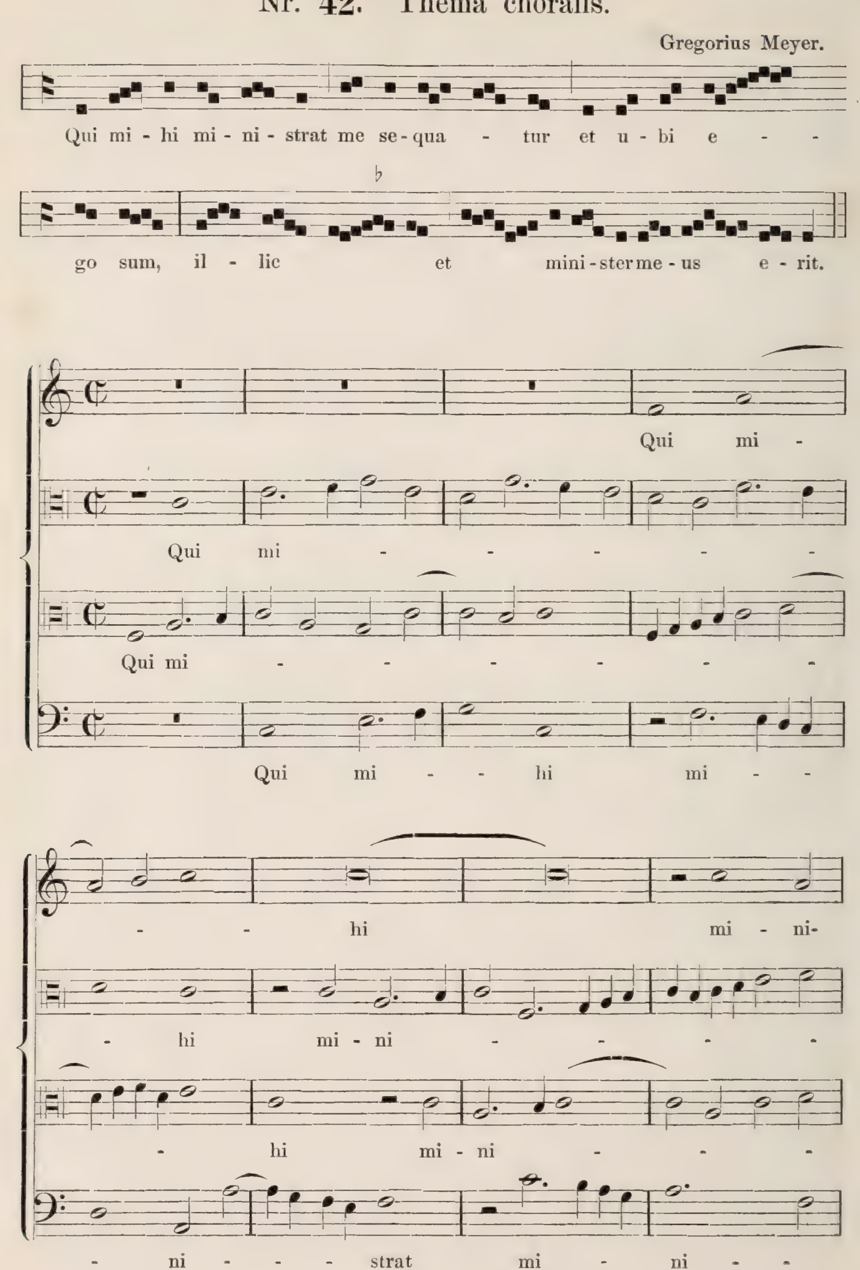

re - bus ho - mi-num pe - ne per - di - tis;
bus ho - - - mi - num pe - ne per-
ten - de re - bus ho - mi - num pe - ne per - di-
re - - bus ho - mi - num pe - ne per - - di-
quas tu ni - si po - - lo vi -
di - tis; quas tu ni - si po - lo vi - des pro - pi -
tis quas tu ni - si po - lo vi - des pro - pi - ti - o
tis quas tu ni - si po - lo vi - des pro - pi - ti - o
des pro - pi - ti - o col - la - psu - - - ras ca - suque
ti - o col - la - psu - - - - ras ca - suque
col - la - psu - ras ca - su - que pes - si -
col - la - psu - - - ras ca -


pes - si - mo mox rui - tu - ras
pes - si - mo mox ru - i - tu - - - -
mo mox ru - i - tu - ras cer - ti - us ni
su - que pes - si - mo mox ru - i - tu -
cer-ti - us ni - - - hil. Tot ful - gu - rant mi - se-
ras cer- ti - us ni - - hil. Tot ful - gu - rant mi - se-
hil. Tot ful - gu - rant mi - se - ri - ae,
ras cer - ti - us ni - hil. Tot ful - gu - rant mi - se - ri - ae, ho -
- ri - ae, ho - stis - que no - - ster a - - ni-mo ne-
ri - ae, ho - stis - que no - ster a - ni - mo ne - quis-si-
ho - stis - que no - ster a - ni-mo ne - quis-si - mus.
- stis - que no - ster a - ni - mo ne - quis - - - - si-

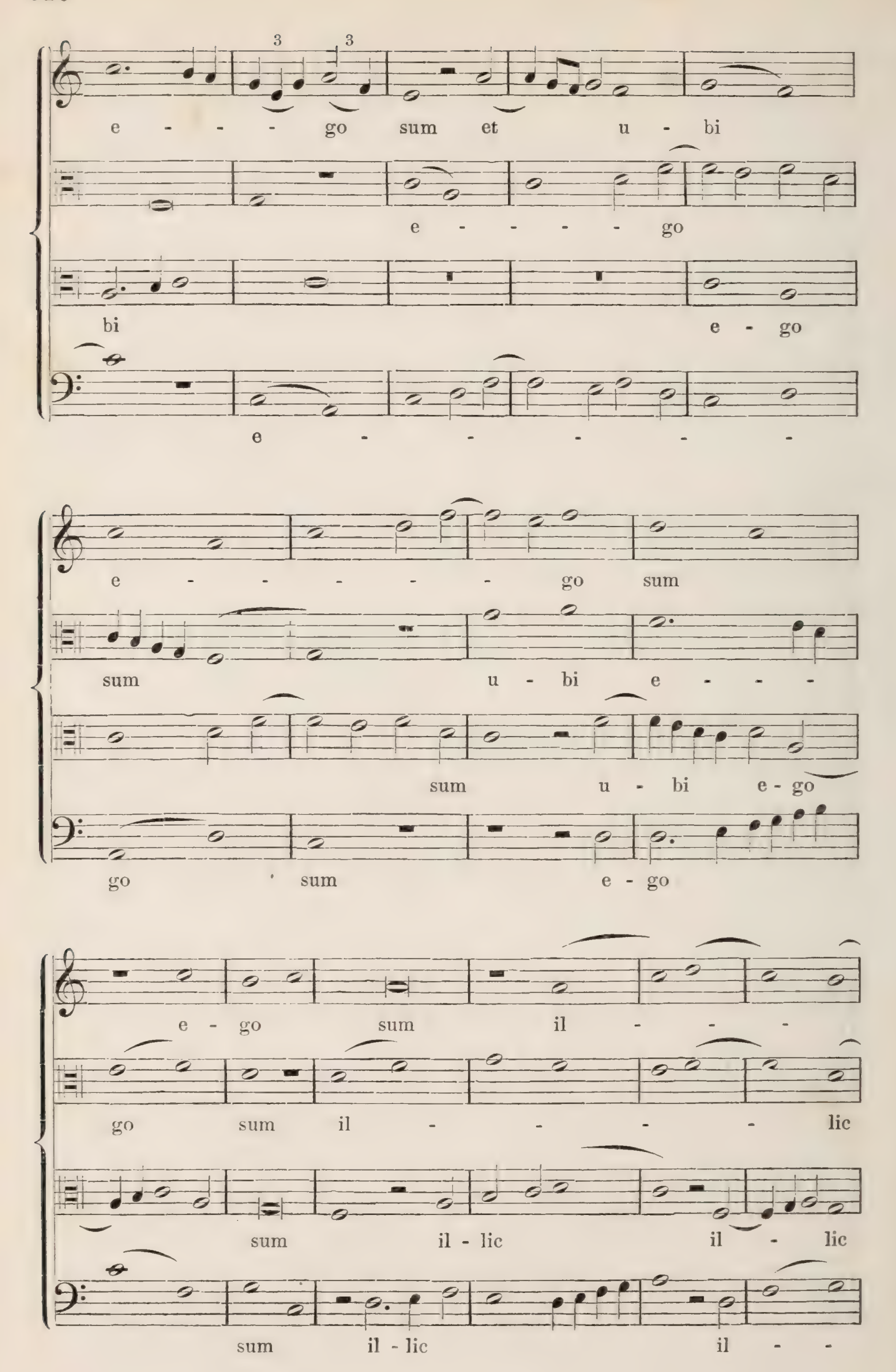

- quis-si - mus. De - fen - sa Chri - ste, quos cru-
mus. De - fen - sa Chri - ste, quos cru - o - re
De - fen - sa - Chri - ste, quos cru - o - re re - de - mi-
mus. De - fen - sa Chri - ste, quos cru - o - -
o - re re - - de mi - sti, coe - lum do - mi - ci - li-
re - de - mi - - sti, coe-lum do - mi - ci - li-
- sti, coe - lum do - mi - ci - - li -
re re - de - mi - sti, coe - lum do - mi - ci - li -
um da no - bis, fi - at. A - men.
um da no - bis, fi - at. A - men.
um da no - bis, fi - at. A - men.
um da no - bis, fi - at. A - men.

Nr. 42. Thema choralis.

Gregorius Meyer.




- - strat me me-
- - strat me - - -
- - - strat me -
- - strat me -
se - qua - - - tur,
- - - - se- qua - -
- - - se - qua - - -
- - se - qua - - - -
se - qua - - - tur, et u - bi
- - - - tur, et u - bi
- - - tur, et u -
- - - tur, et - u - bi


e - - - go sum et u - bi
e - - - - go
bi e - go
e - - - - - -
e - - - - - go sum
sum u - bi e - - -
sum u - bi e - go
go sum e - go
e - go sum il - - -
go sum il - - - - lic
sum il - lic il - lic
sum il - lic il - -

- - - lic. il - - lic

il - lic

il - lic

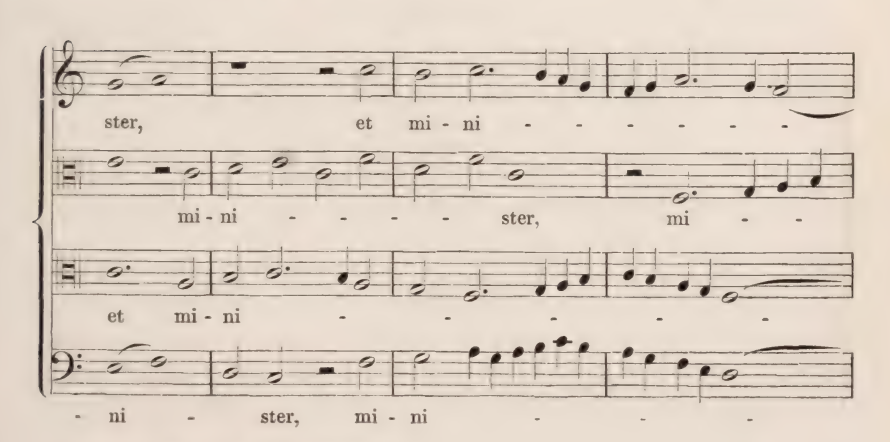
lic il - - - - lic

et mi - ni - - - -

et

et mi - ni - - - ster

et et mi-



ster me - - us e -

- ni - - - ster me - - -

- ster me - us, me - - -

- - - ster me -

- - - - - - rit.

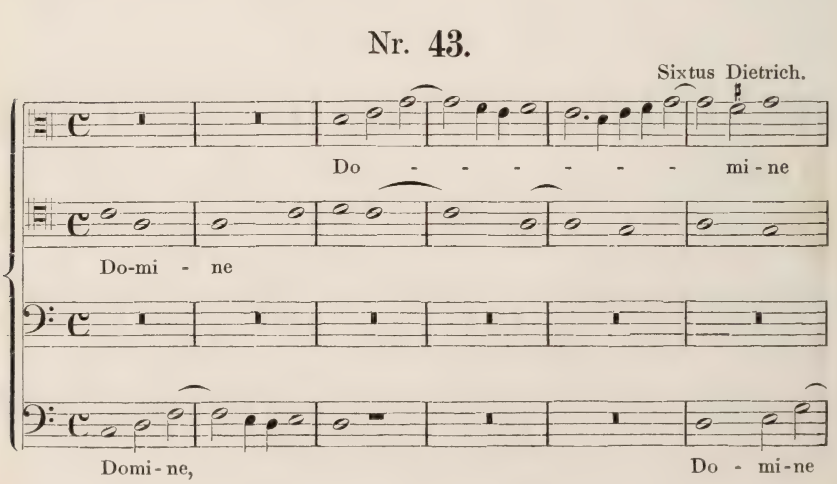
- - us e - - - - - - rit.

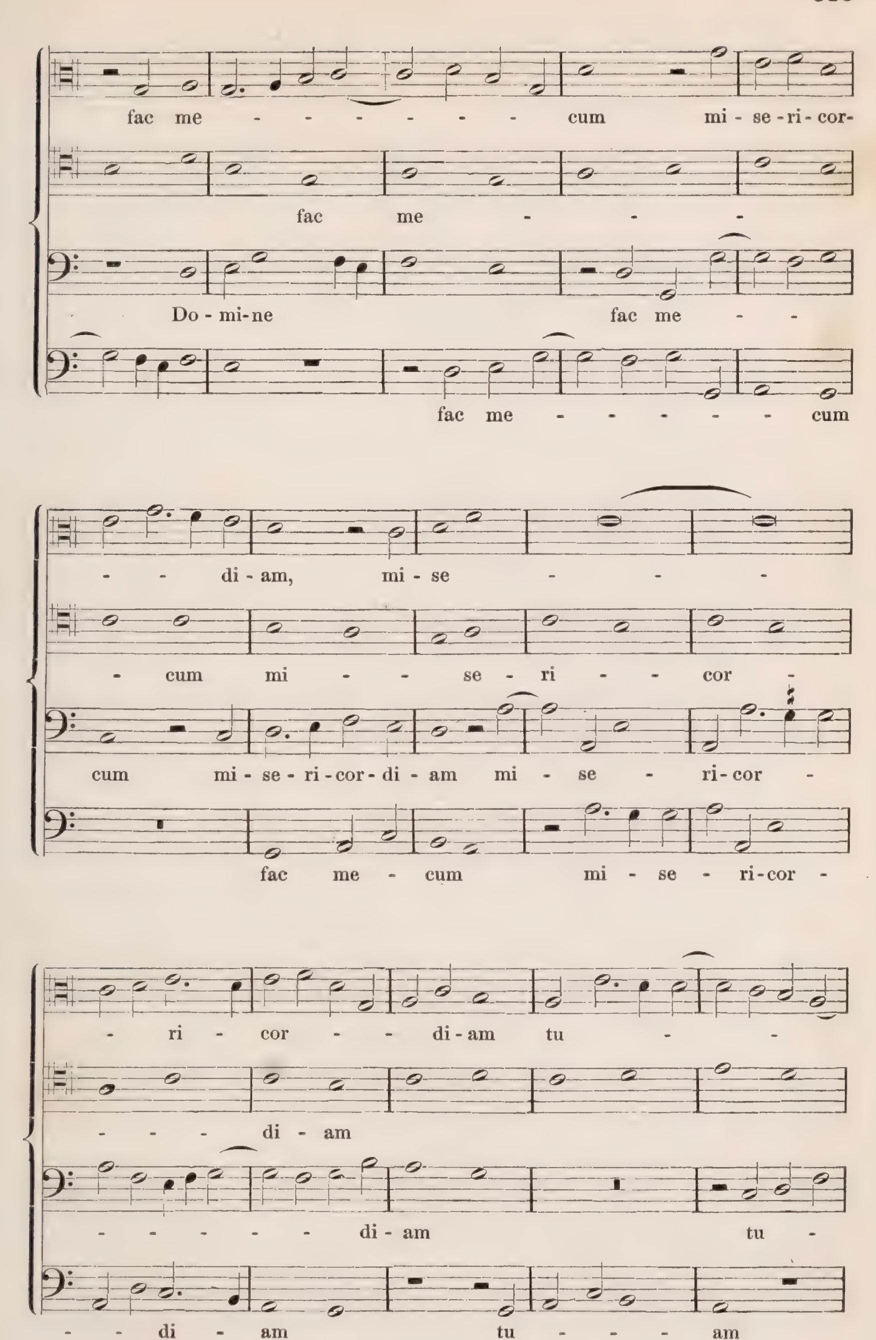
- - - us e - - - - rit.

us e - - - - rit.

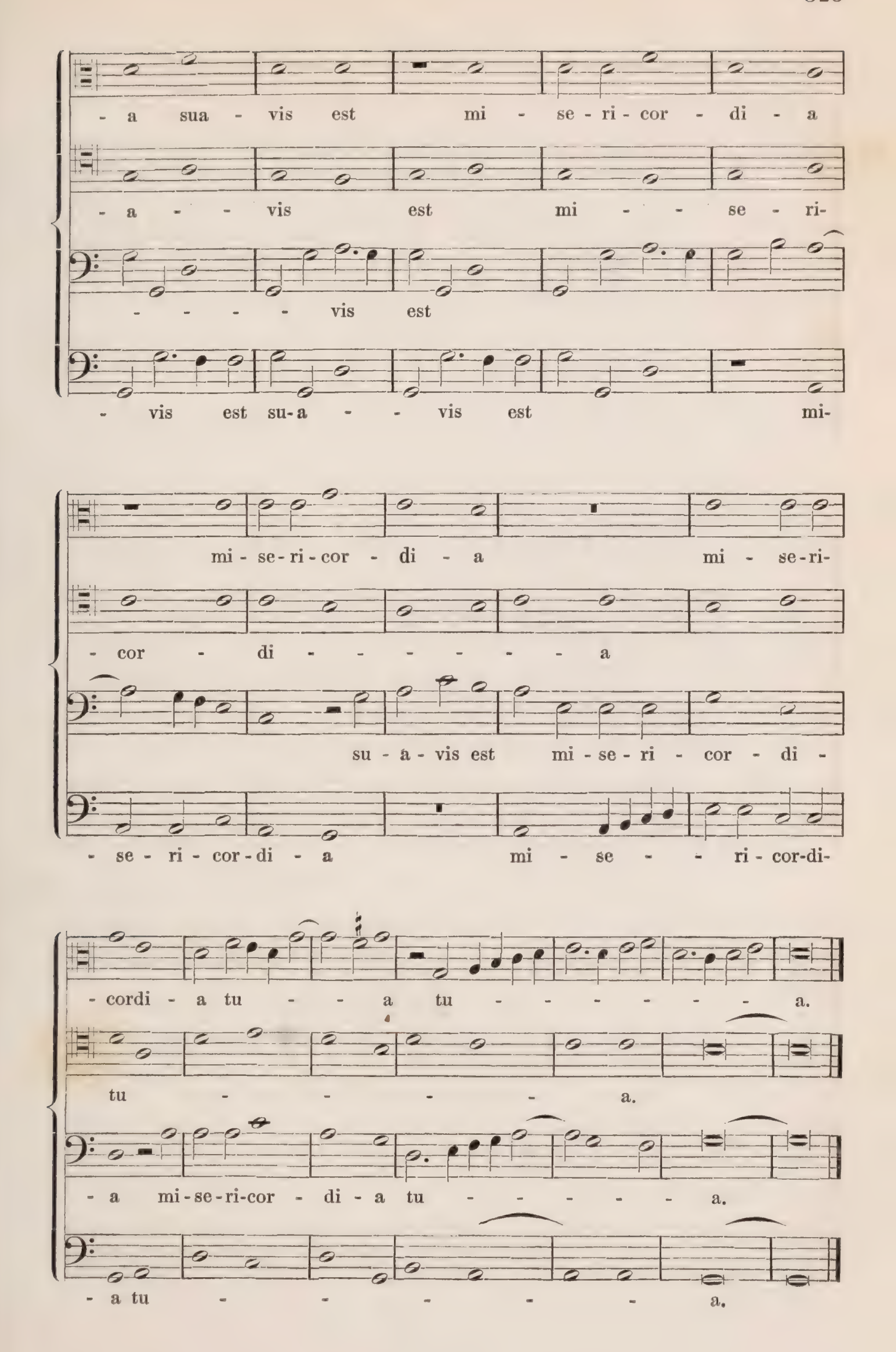
Nr. 43.

Sixtus Dietrich.




fac me - - - - - - cum mi - se - ri - cor-
fac me - - -
Do - mi-ne fac me - -
fac me - - - - - cum
- - di - am, mi - se - - -
- cum mi - - se - ri - - cor -
cum mi - se - ri - cor - di - am mi - se - ri - cor -
fac me - cum mi - se - ri - cor -
- ri - cor - - di - am tu - -
- - - di - am
- - - - - di - am tu -
- - di - am tu - - - am

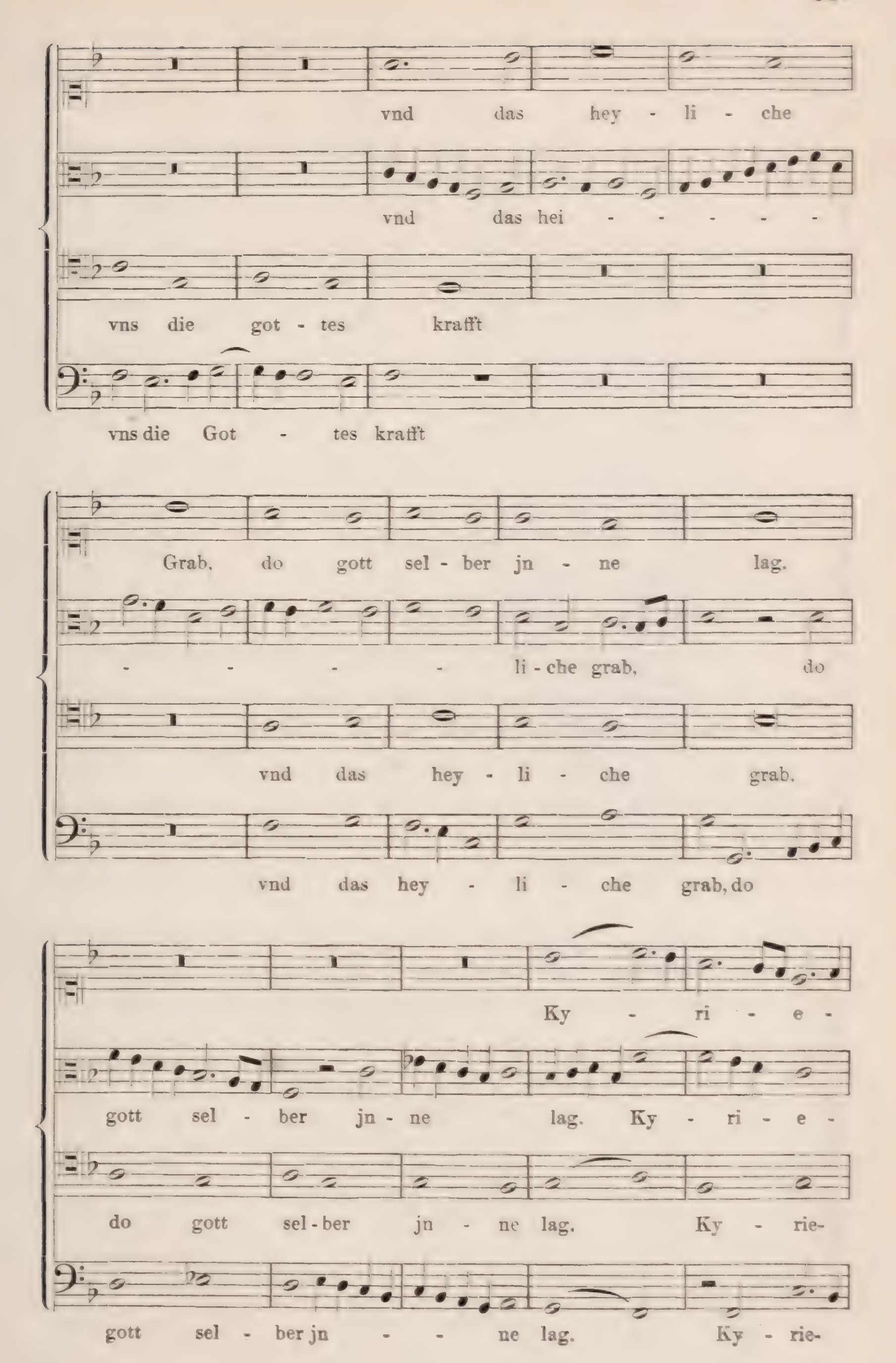

- am tu - - - - - am pro -
tu - - - am pro - - - - pter
- - - - am tu - -
tu - - - - am
- - - - - pter
no - - - - - - men tu - -
- - - am pro - pter no - - -
pro - - - - - - pter no -
pro - pter no - men tu - um De - us, qui -
- um, qui - a su -
- men tu - - - - um, qui - a su - a -
- men tu - um, qui - - - a su - a

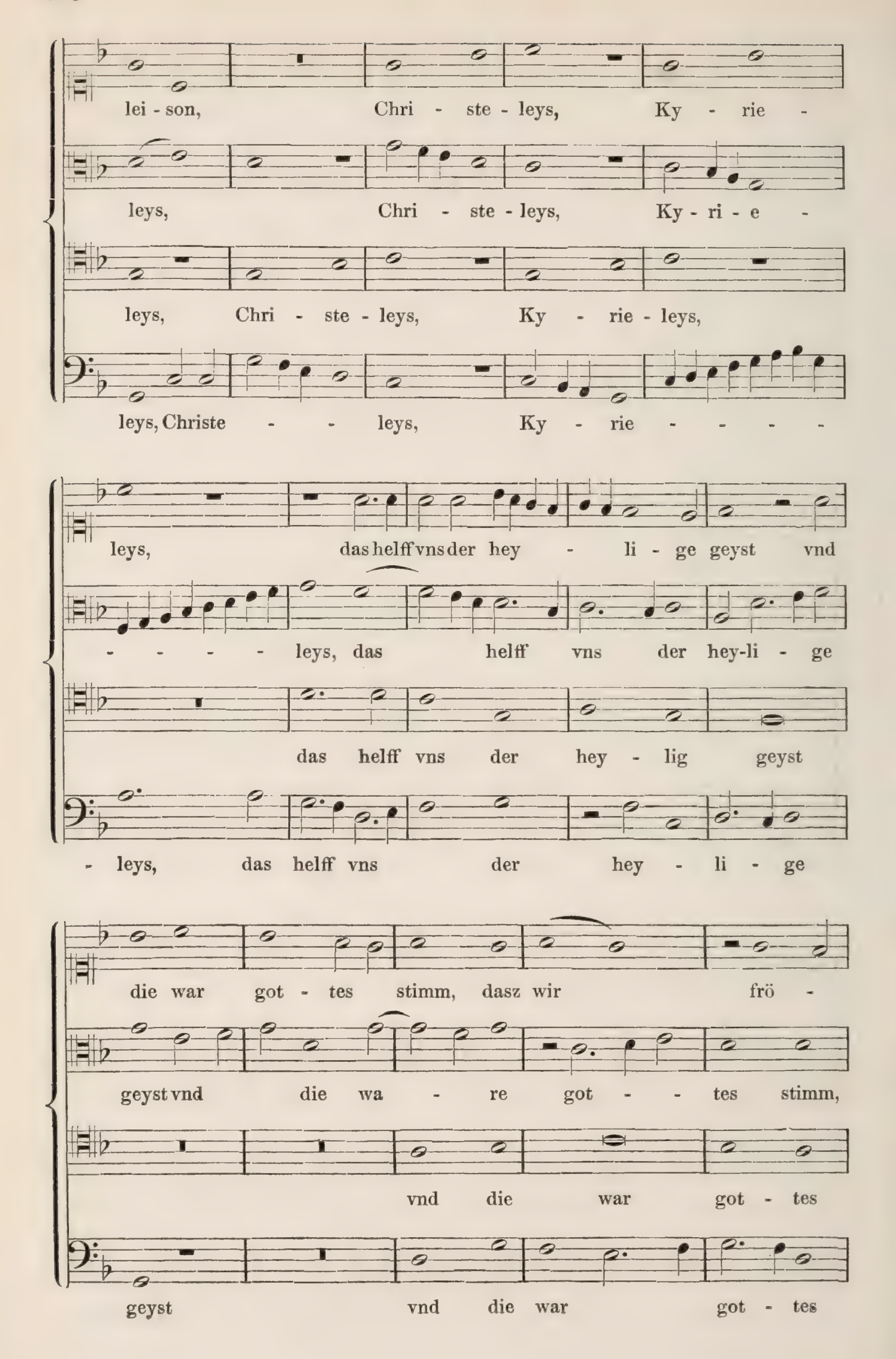

- a sua - vis est mi - se - ri - cor - di - a
- a - - vis est mi - - se - ri-
- - - - vis est
- vis est su- a - - vis est mi-
mi - se - ri - cor - di - a mi - se - ri-
- cor - di - - - - - - a
su - a - vis est mi - se - ri - cor - di -
- se - ri - cor - di - a mi - se - - ri - cor-di-
- cordi - a tu - - a tu - - - - - - a.
tu - - - - a.
- a mi - se - ri-cor - di - a tu - - - - - a.
- a tu - - - - - a.

Nr. 44.

Heinrich Fink.



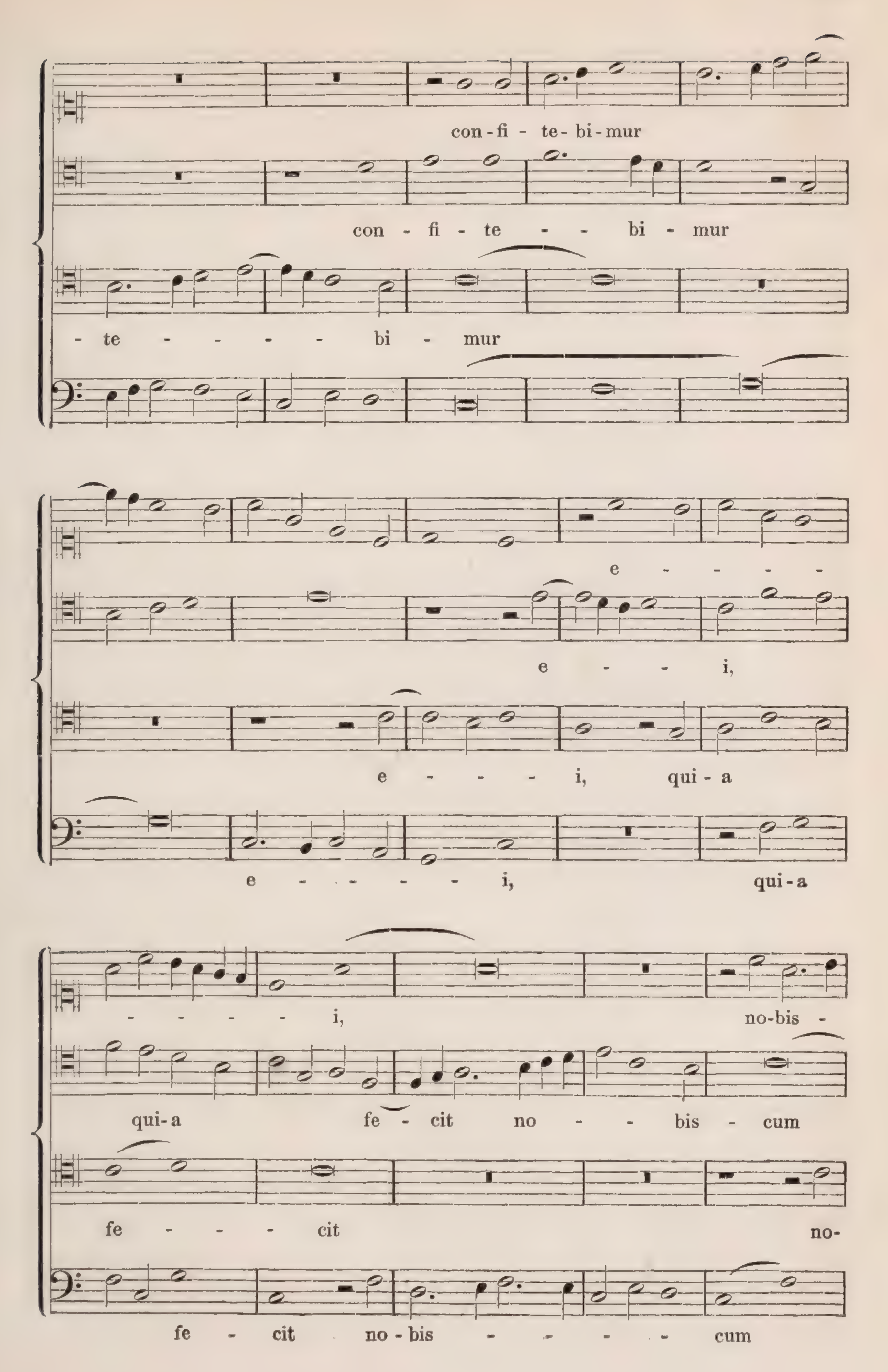

vnd das hey - li - che
vnd das hei - - - - -
vns die got - tes krafft
vns die Got - tes krafft
Grab, do gott sel - ber jn - ne lag.
- - - - li - che grab, do
vnd das hey - li - che grab.
vnd das hey - li - che grab, do
Ky - ri - e -
gott sel - ber jn - ne lag. Ky - ri - e -
do gott sel - ber jn - ne lag. Ky - rie-
gott sel - ber jn - - ne lag. Ky - rie-

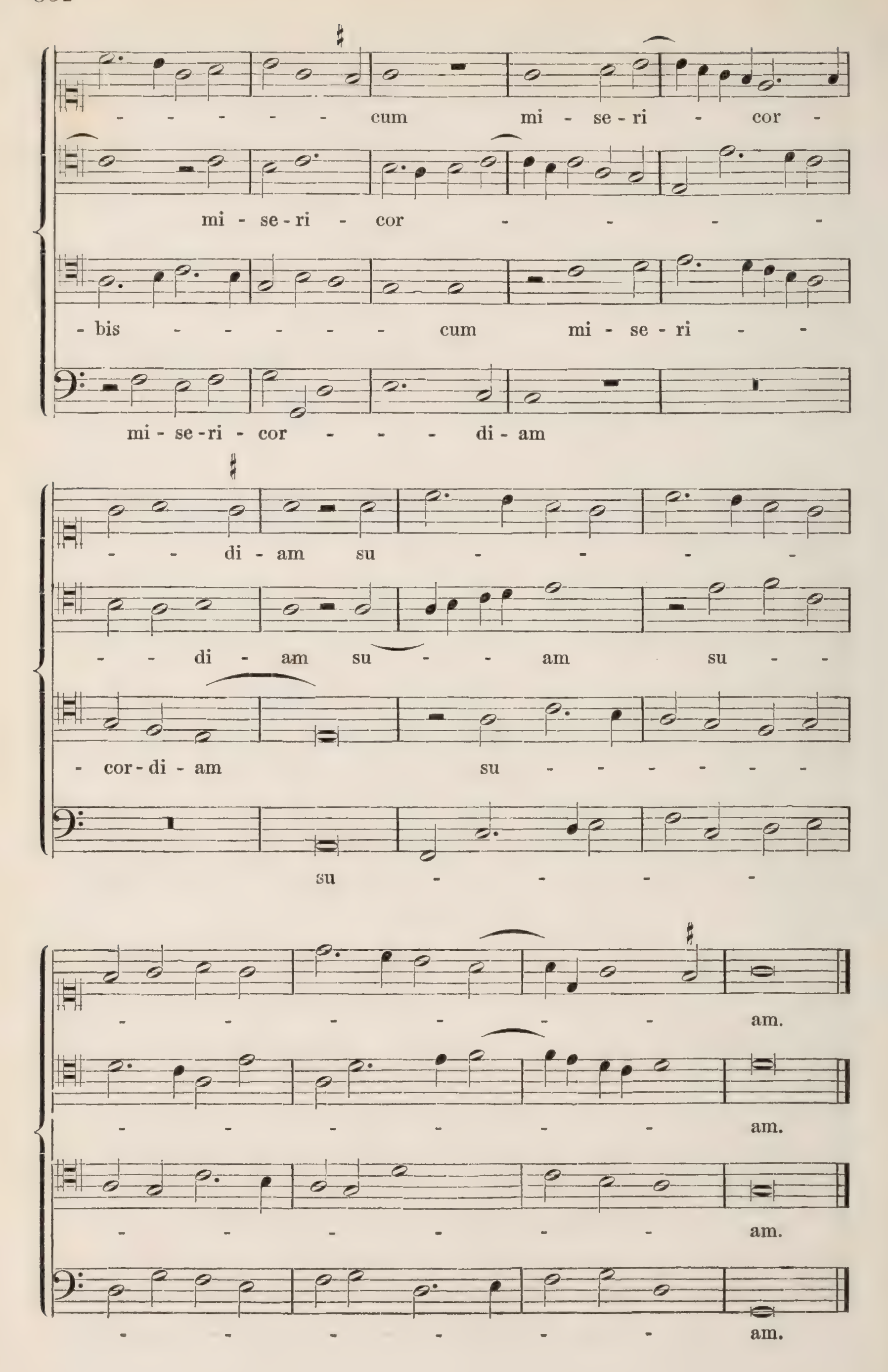

lei - son, Chri - ste - leys, Ky - rie -
leys, Chri - ste - leys, Ky - ri - e -
leys, Chri - ste - leys, Ky - rie - leys,
leys, Christe - - leys, Ky - rie - - - -
leys, das helff vns der hey - li - ge geyst vnd
- - - - leys, das helff vns der hey-li - ge
das helff vns der hey - lig geyst
- leys, das helff vns der hey - li - ge
die war got - tes stimm, dasz wir frö -
geyst vnd die wa - re got - - tes stimm,
vnd die war got - tes
geyst vnd die war got - tes



- lich farn von hynn. Ky - rie
dasz wir frö-lich fa - ren von hynn.
stimm, dasz wir frö-lich farn von hynn.
stimm, dasz wir frö-lich farn von hynn. Ky -
e - lei - son.
Ky - rie lei - - - son.
Ky - rie lei - son.
rie - - - - - - - - - lei - son.
Nr. 45.
Henricus Isaac.
Bene-di - cta
Sit san - - cta Tri-
Sit san - cta Tri - ni-
Sit san - - cta
Sit san - cta

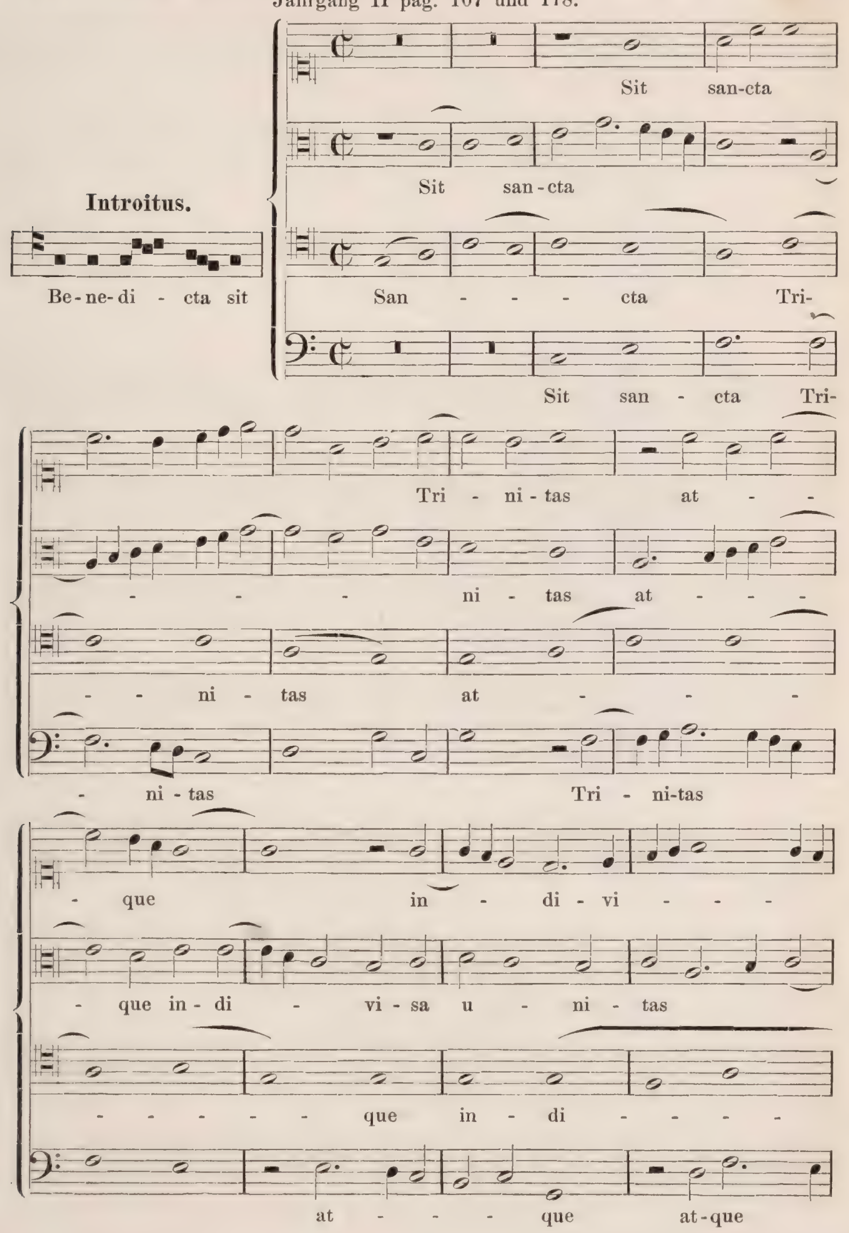

ni - tas at - - que in-
tas sit san - cta Tri - ni - tas at - que
Tri - ni - tas at - - que
Tri-ni - tas sit san - cta Tri- - ni - tas at - que
- di - vi - - - - - - sa u - ni - -
in - di - vi - sa
in - di - vi - sa u - ni -
in - di - - - vi - - - -
- - - tas
u - - - - ni - tas, con-fi - te - bi - mur
- - - - - - - tas con - fi - -
- sa u - ni - tas con - fi - te - bi - mur

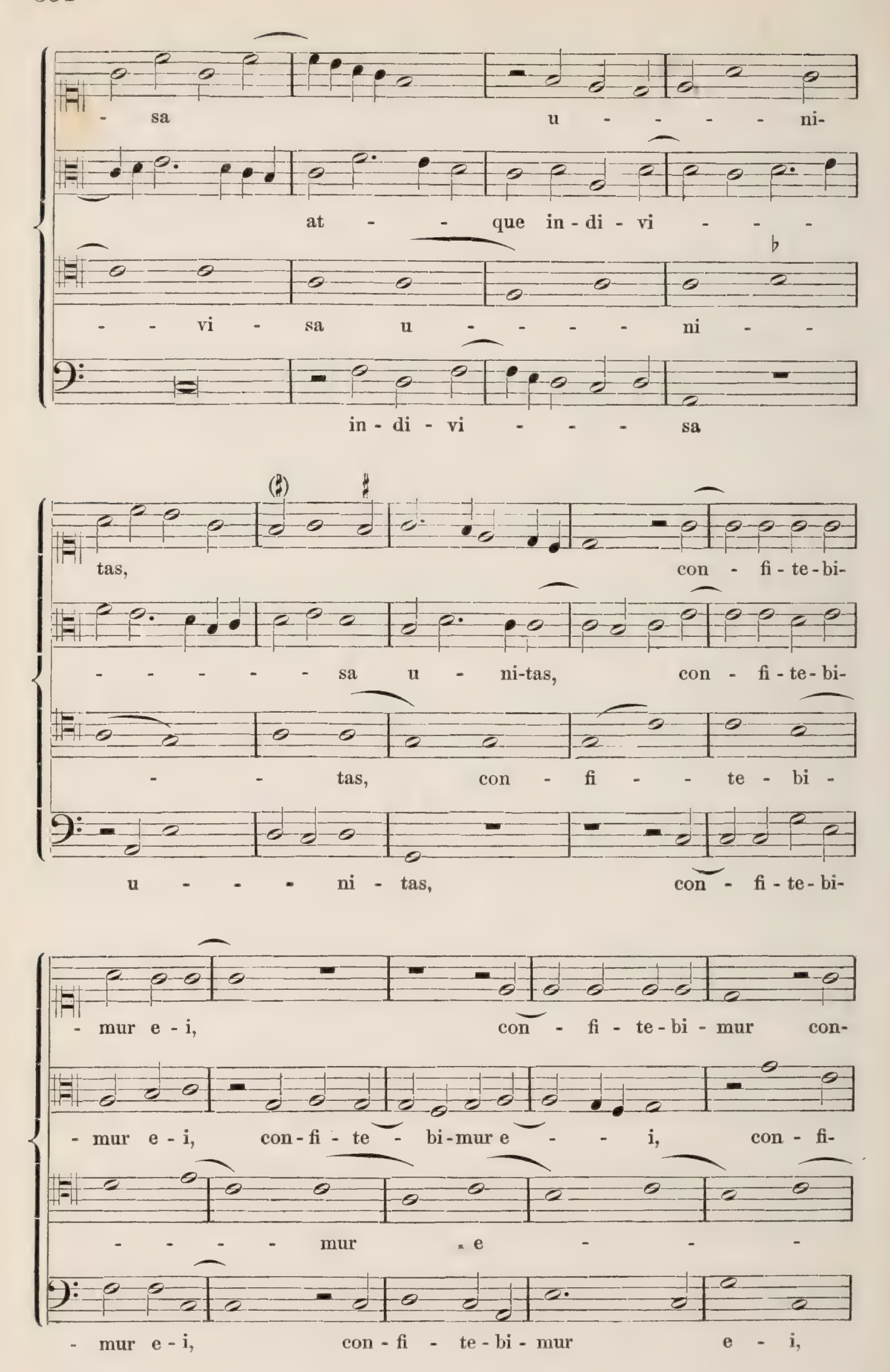

con - fi - te - bi - mur
con - fi - te - - bi - mur
- te - - - - - bi - mur
e - - - -
e - - i,
e - - - - i, qui - a
e - - - - - - i, qui - a
- - - - i, nobis -
qui - a fe - cit no - - bis - cum
fe - - - - cit no-
fe - cit no - bis - - - - cum

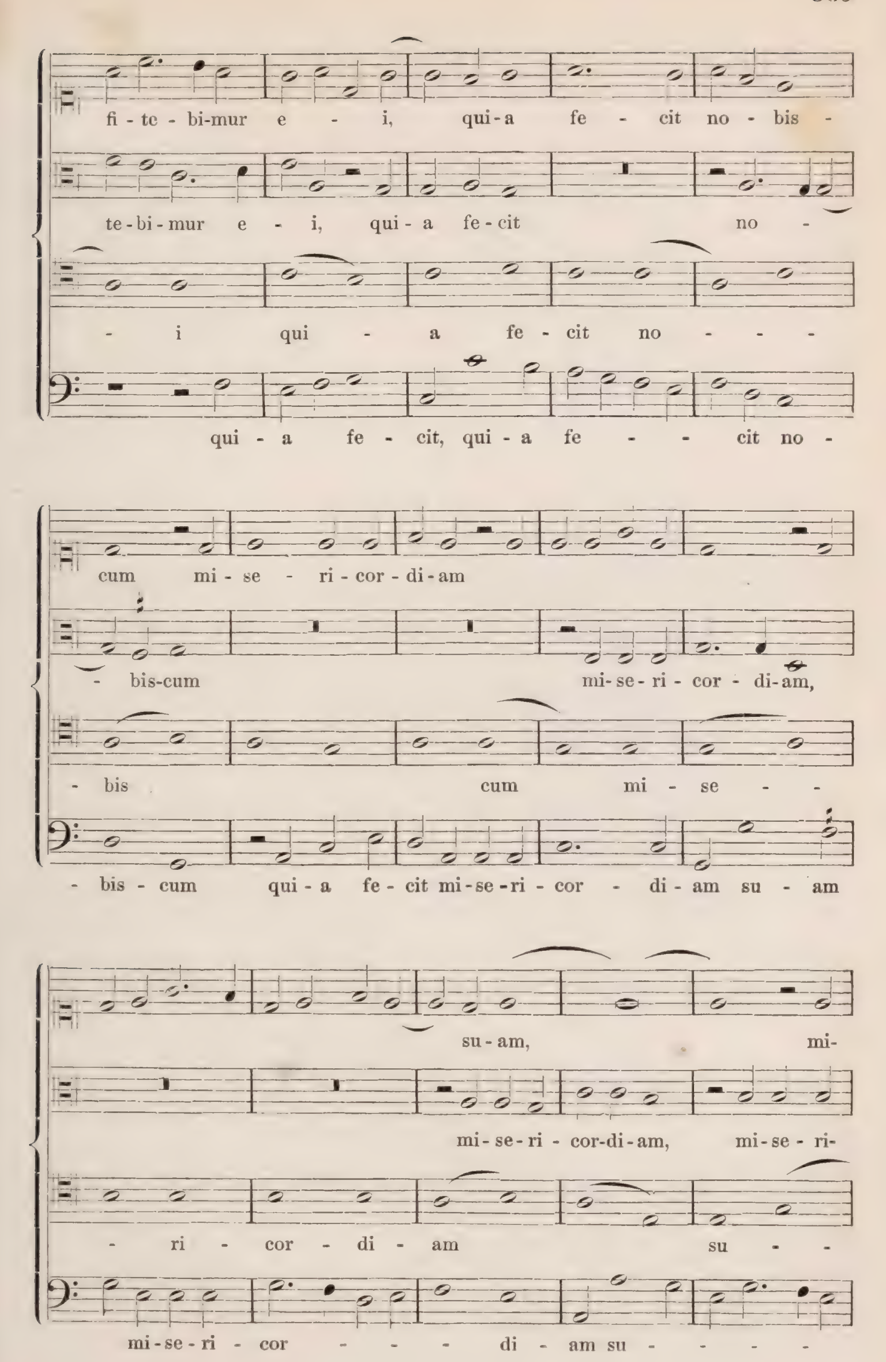

- - - - - - cum mi - se - ri - cor -
mi - se - ri - cor - - - -
- bis - - - - - cum mi - se - ri - -
mi - se - ri - cor - - - di - am
- - di - am su - - - -
- - di - am su - - am su - -
- cor - di - am su - - - - - - -
su - - - -
- - - - - - am.
- - - - - - am.
- - - - - - am.
- - - - - - am.

Nr. 46.

Aus „Contrapunctus, seu figurata musica super plano cantu missarum solemnium totius anni. 1528 Venumdatur Lugduni in edibus Stephani Quaynard." Dieses äusserst kostbare Werk — wohl das einzige Exemplar desselben befindet sich in der Fürstl. Wallersteinischen Bibliothek zu Maihingen cf. Monatshefte für Musikgeschichte Jahrgang II pag. 107 und 118.




- sa u - - - - ni-
at - - que in - di - vi - - -
- - vi - sa u - - - - - ni - -
in - di - vi - - - sa
tas, con - fi - te - bi-
- - - - - sa u - ni-tas, con - fi - te - bi-
- - tas, con - fi - - te - bi -
u - - - ni - tas, con - fi - te - bi-
- mur e - i, con - fi - te - bi - mur con-
- mur e - i, con - fi - te - bi - mur e - - i, con - fi-
- - - - mur e - - -
- mur e - i, con - fi - te - bi - mur e - i,


fi - te - bi-mur e - i, qui - a fe - cit no - bis -
te - bi - mur e - i, qui - a fe - cit no -
- i qui - a fe - cit no - - -
qui - a fe - cit, qui - a fe - - cit no -
cum mi - se - ri - cor - di - am
- bis-cum mi - se - ri - cor - di-am,
- bis cum mi - se - -
- bis - cum qui - a fe - cit mi - se - ri - cor - di - am su - am
su - am, mi-
mi - se - ri - cor-di - am, mi - se - ri-
- ri - cor - di - am su - -
mi - se - ri - cor - - - di - am su - - - -



Nr. 47.

Ludov. Senfl.

Te - ne - brae Te - - -

Te - ne - - - - - brae

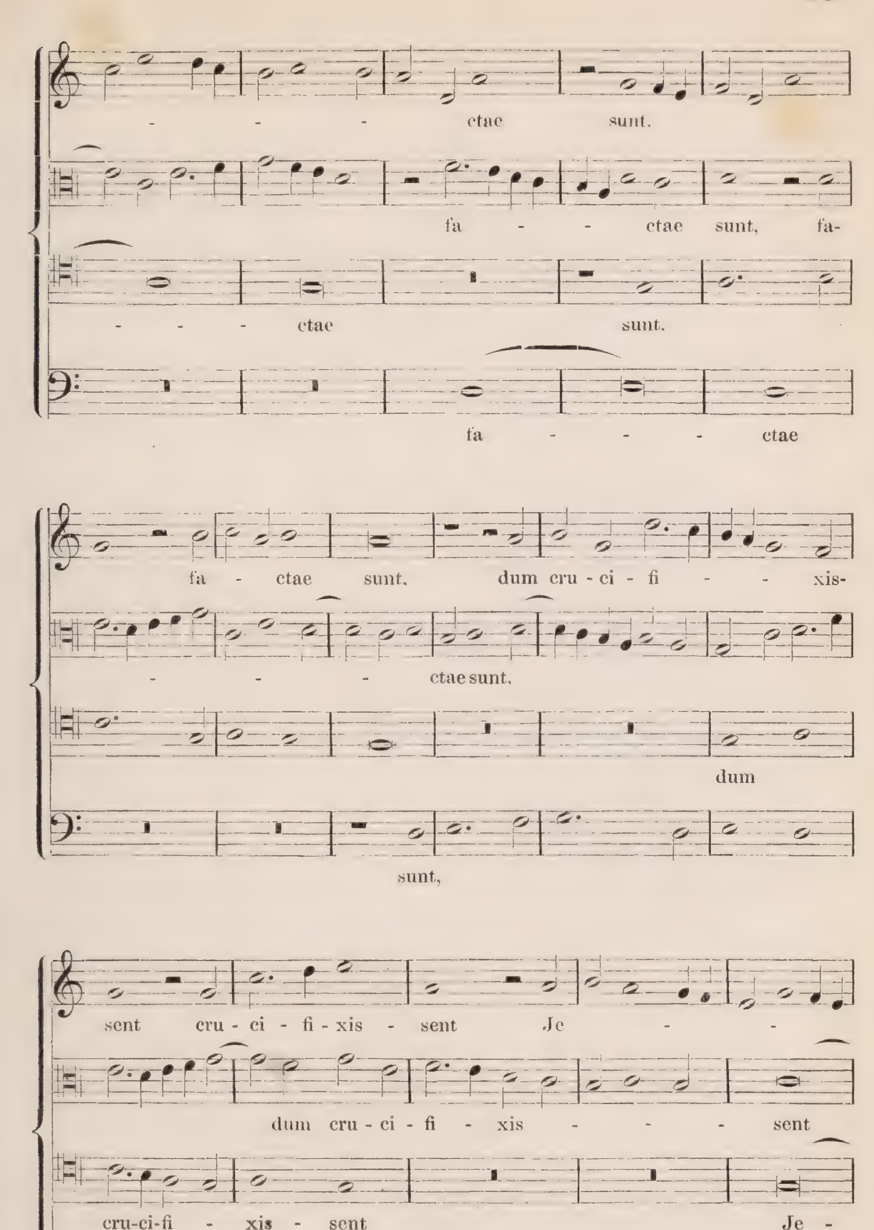
Te - ne - - - - brae

- ne - - - brae fa

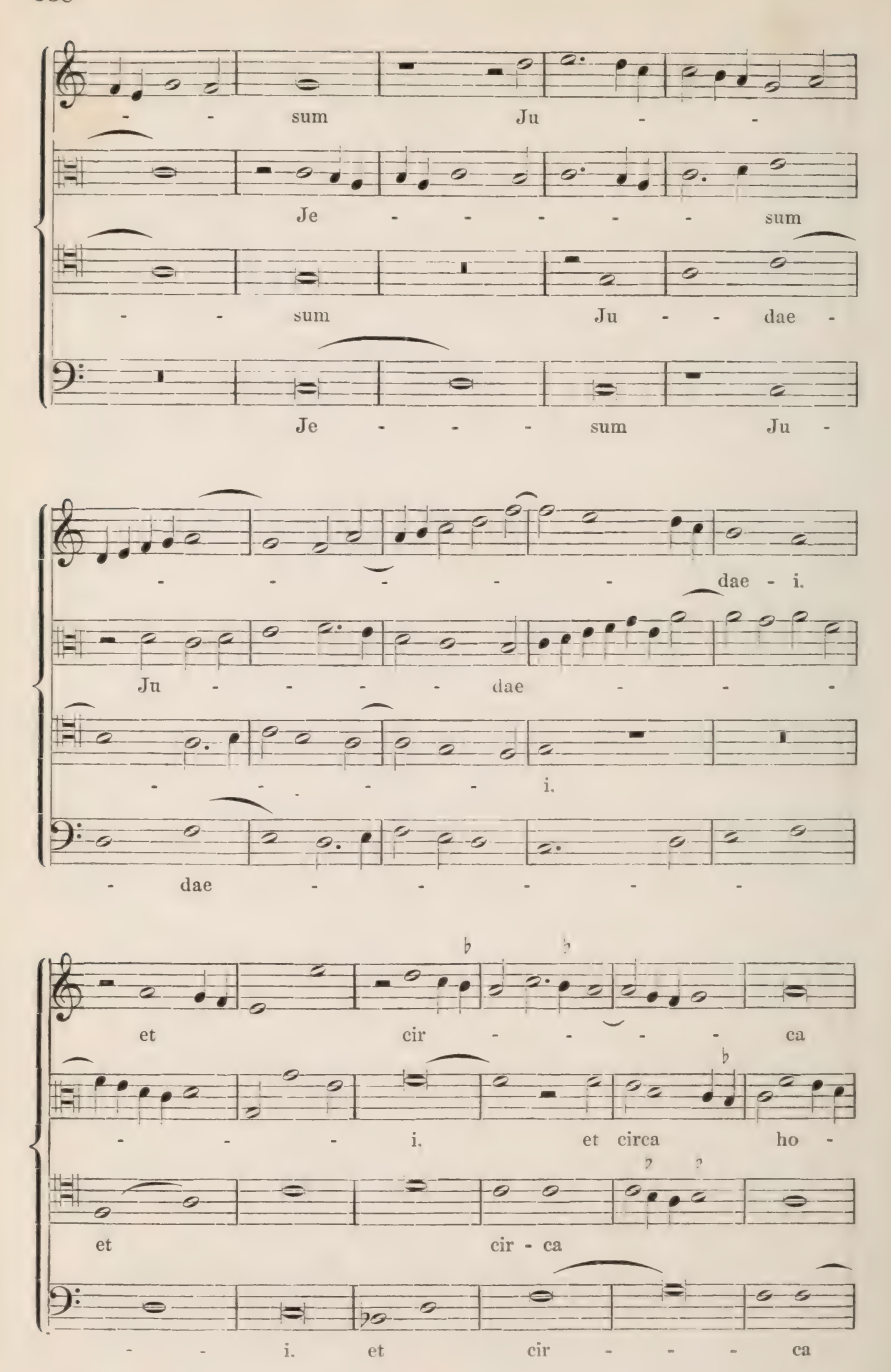
Te - ne - - - - brae

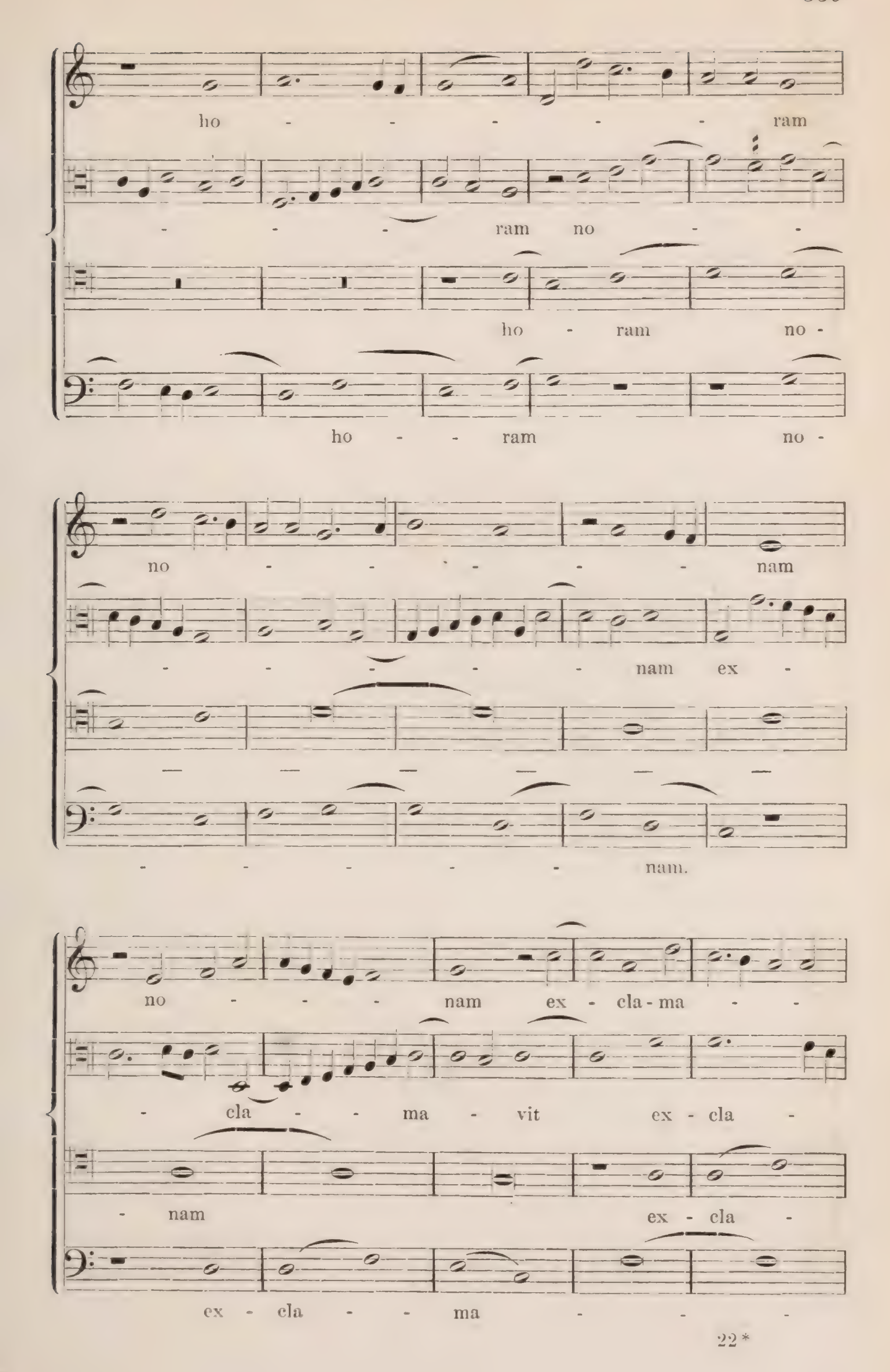
fa -

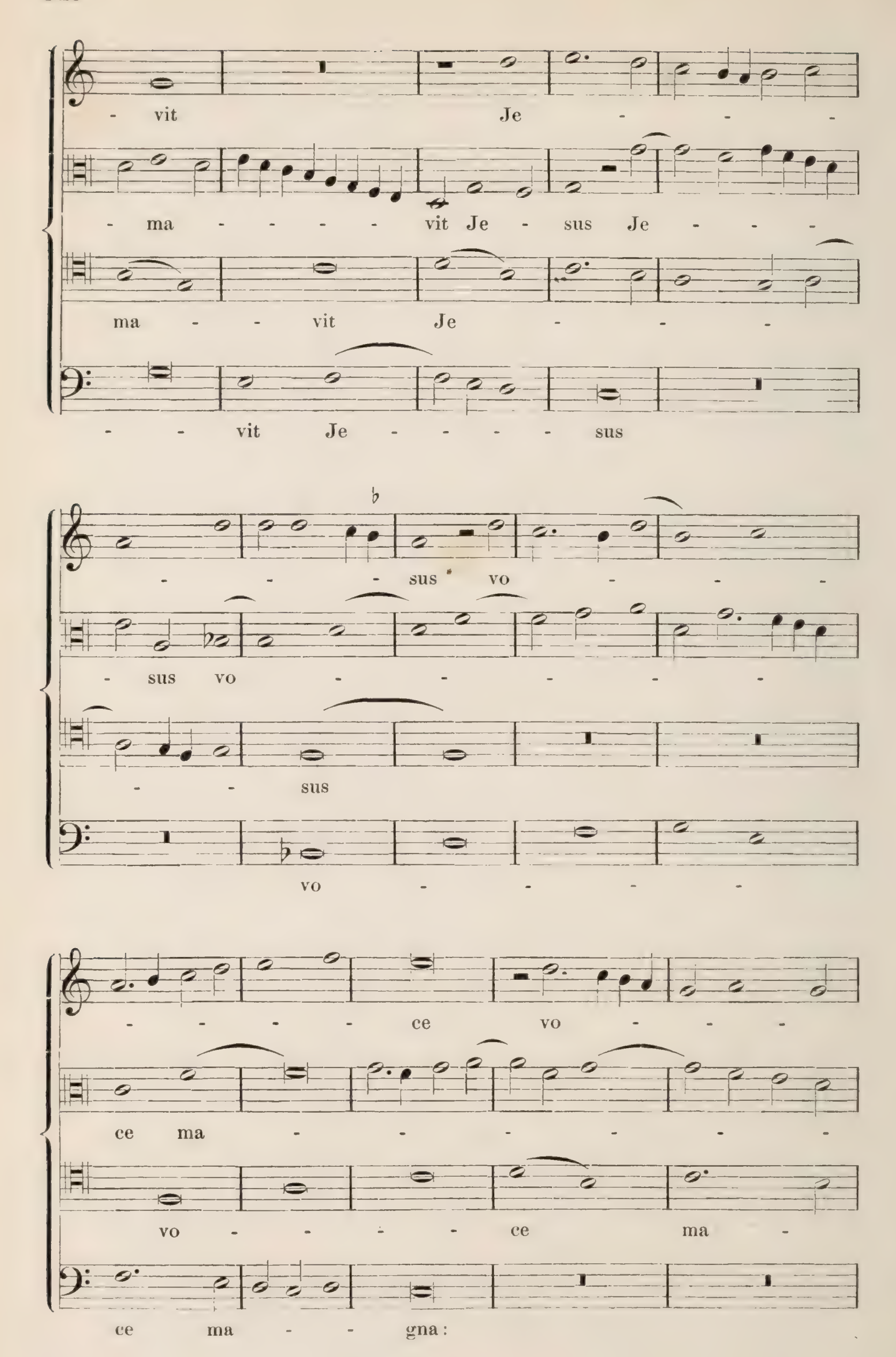
Te - - ne - - - brae



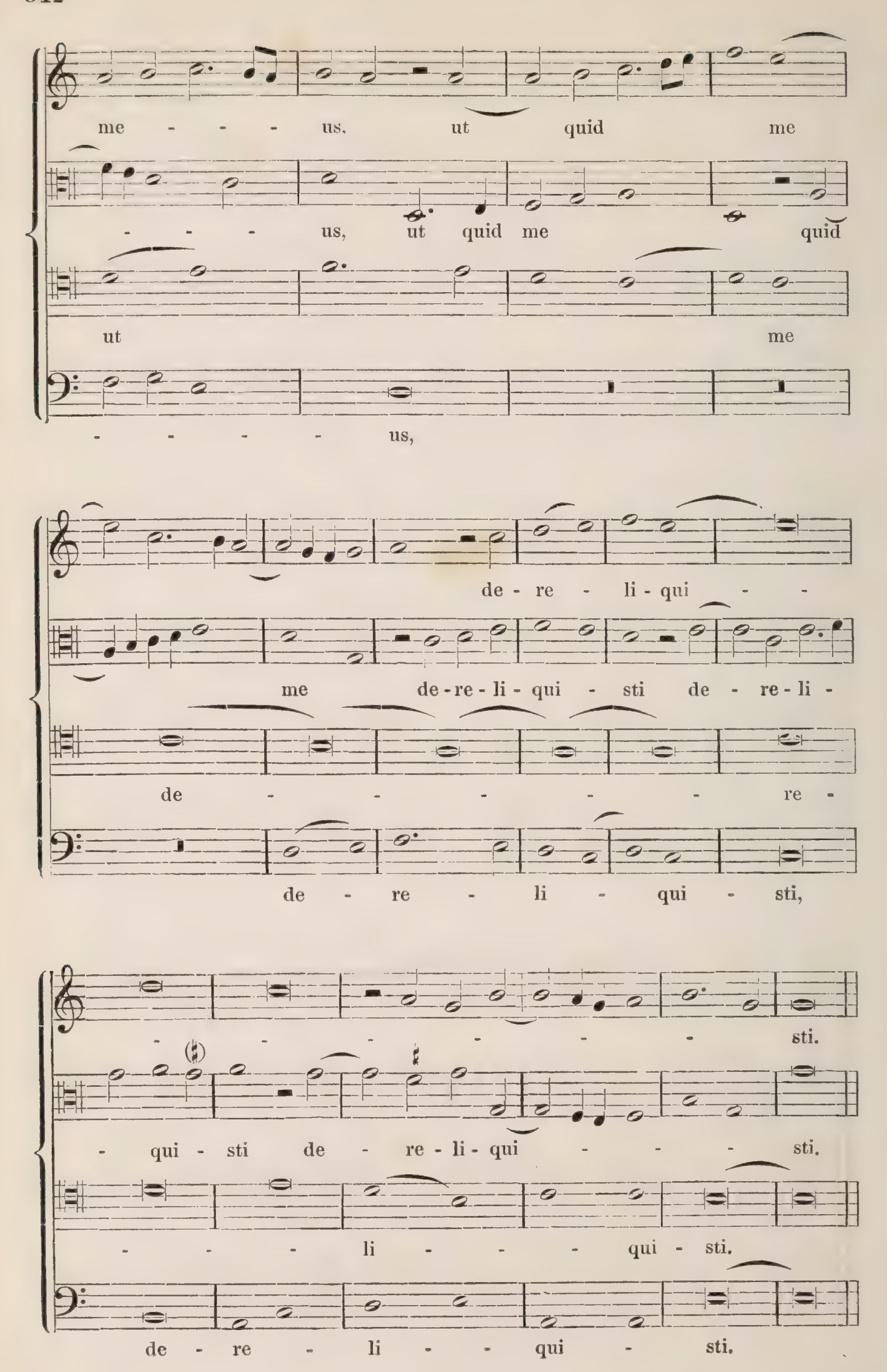
- - - ctae sunt.
fa - - ctae sunt, fa-
- - - ctae sunt.
fa - - - ctae
fa - ctae sunt, dum cru - ci - fi - - xis-
- - - ctae sunt,
dum
sunt,
sent cru - ci - fi - xis - sent Je - -
dum cru - ci - fi - xis - - - sent
cru-ci-fi - xis - sent Je -
dum cru - ci - fi - xis - - sent

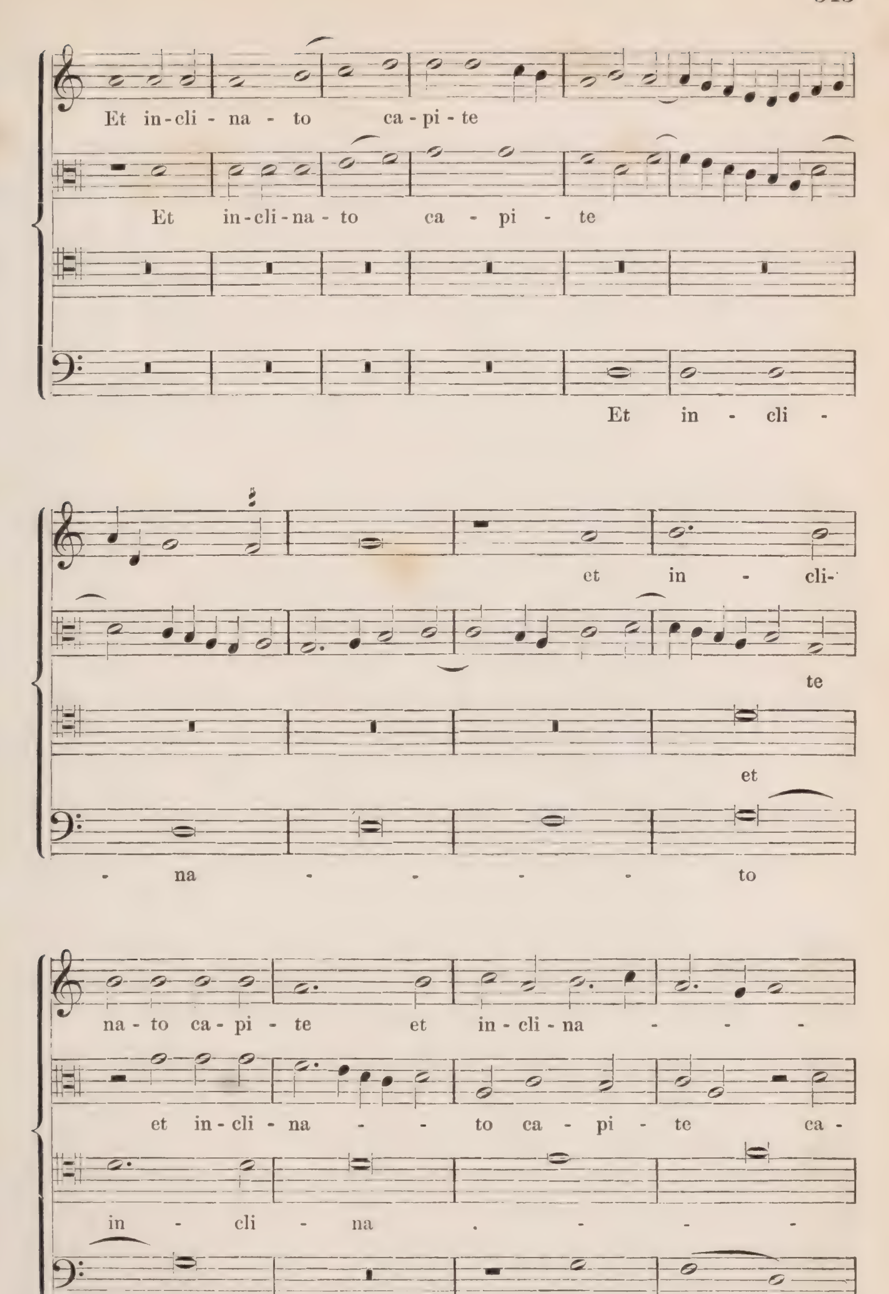

- - sum Ju - -
Je - - - - - sum
- - sum Ju - - dae -
Je - - - sum Ju -
- - - - - dae - i.
Ju - - - - dae - - -
- - - - - i.
- dae - - - - - -
et cir - - - - ca
- - - i. et circa ho -
et cir - ca
- - i. et cir - - - ca


ho - - - - - ram
- - - ram no - -
ho - ram no -
ho - - ram no -
no - - - - - nam
- - - - - nam ex -
- - - - - -
- - - - - nam.
no - - - nam ex - cla - ma - -
- cla - - ma - vit ex - cla -
- nam ex - cla -
ex - cla - - ma - - -


- vit Je - - -
- ma - - - - vit Je - sus Je - - -
ma - - vit Je - - -
- - vit Je - - - - sus
- - - sus vo - - -
- sus vo - - - - -
- - sus
vo - - - -
- - - - ce vo - - -
ce ma - - - - - -
vo - - - - ce ma -
ce ma - - gna:


- ce ma - - - - gna: De -
- - - gna: De - - - - us
- - - - gna:
De - - -
- - - us. De - - us
De - - - - us, De - us
De - - - - us.
- us, De - - - - us
me - - - - us! De - us
me - - us! De - us me - -
me - - - - - us!
me - - - -


me - - - us, ut quid me
- - - us, ut quid me quid
ut me
- - - - us,
de - re - li - qui - -
me de - re - li - qui - sti de - re - li -
de - - - - - re -
de - re - li - qui - sti,
- - - - - - sti.
- qui - sti de - re - li - qui - - - sti.
- - - li - - - qui - sti.
de - re - li - - qui - sti.


Et in-cli - na - to ca-pi-te
Et in-cli-na-to ca - pi - te
Et in - cli -
et in - cli-
te
et
- na - - - - to
na - to ca - pi - te et in - cli - na - - -
et in - cli - na - - to ca - pi - te ca -
in - cli - na . - - -
ca - - -


to ca - - - - pi - te e - mi-
- - - pi - te ca - - -
- to et in - - cli - na - -
pi - - - - - - te e - mi - - sit e-
- - - - - - sit e - mi - sit spi -
- pi - te ca - pi - te e - mi -
- to ca - pi - te e -
mi - - - sit e - mi - - - - sit
- ri - tum spi - ri - tum e - mi - -
- - - sit e - mi -
- mi - - - - sit
spi - - - - ri - tum


- sit spi - - - -
- - sit spi - - - ri -
spi - - - ri - tum spi -
spi - - - - -
- - - ri - tum.
tum spi - ri - tum.
- ri - - - tum.
- ri - - - tum.
Nr. 48.
Joh. Walther.
Rex
Rex Chri - ste, fa -
Rex Chri - ste, fa - ctor o - -
Rex Chri-ste, fa - ctor o - mni-um Rex Chri -


Chri - ste, fa - ctor o - - - - - mni-
ctor o - - - - mni - um,
mni - um, Rex Chri - ste, fa - ctor o - mni-
- ste, fa - ctor o - mni - um, Re-dem - ptor
- um, Re - dem - ptor et cre - den-
Re - dem - ptor et cre - den - ti-
um, Re-dem-ptor et cre-den-
et cre - den - ti-
ti - um, pla - ca -
um. pla - ca - re
- - - ti - um, pla - ca - re vo-
um, pla-ca - - - re pla - ca-

- re vo - tis sup-pli-cum te lau - di -

vo - tis sup - - pli-cum

- tis sup - pli-cum te lau - - - - di-

- - - re vo-tis sup-pli-cum te lau - di -

bus co - len - ti - um.

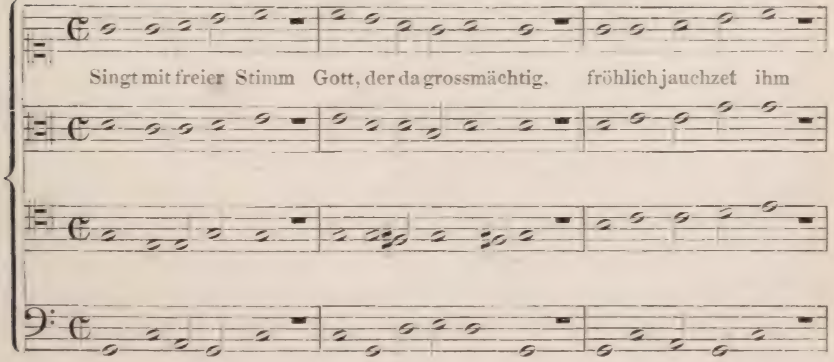
te lau - di - bus co - len-ti - um.

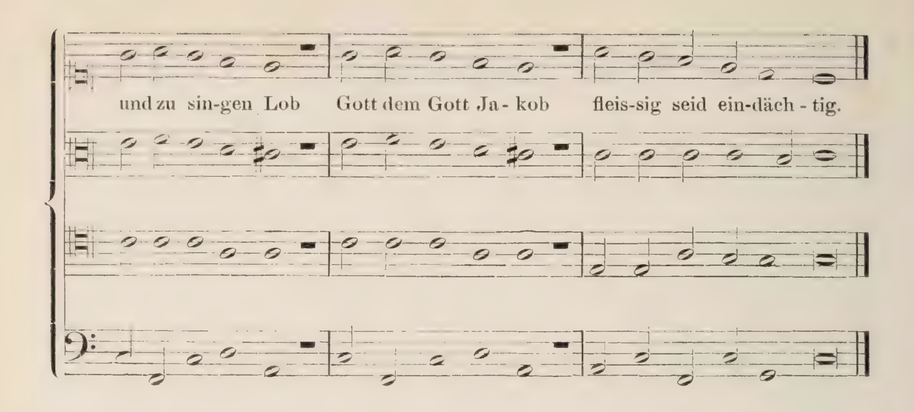
bus co - len - - ti - um.

bus co - len - - - - ti - um.

Nr. 49.

Ps. 81. Cl. Goudimel.



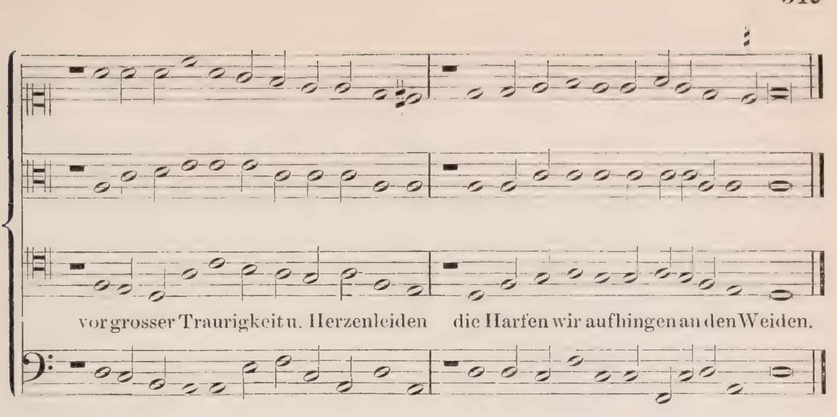


Nr. 50.

Cl. Goudimel.

Da wir zu Ba-bylon am Wasser sassen. zu weinen wir nicht konnten unterlassen.

wenn wir ge-denken thaten an Si - on, als einen Ort ganz herrlich u. ganz schön,



Nr. 51.

Gumpeltzhaimer.

Da pa - cem Do - - mi - ne in di - e -

Da pa - cem Do - mi - ne in di - e - bus

Da pa - cem Do - mi - ne in di -

Da pa - cem Do - - mi - ne in di - e-

bus no - stris, qui - a non est

di - e - bus no - stris, qui - a non est a -

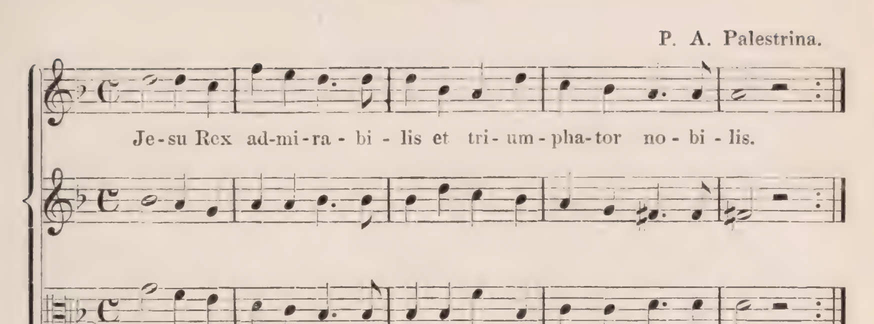
e - bus no - stris, qui - a

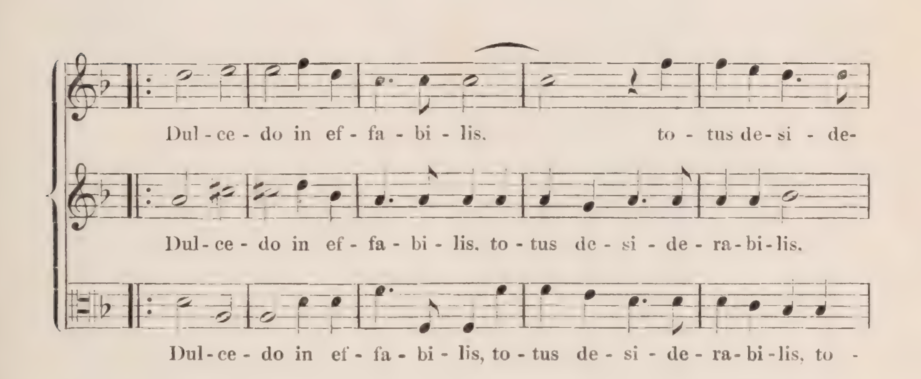
- bus no - - stris, qui - - a non est


a - li - us. non est a - li - us, qui pugnet, qui
- li - us, qui - a non est a · li - us qui
non est a - li - us.
a - li-us, qui - a non est a - li - us, qui pug - net, qui
pugnet pro no-bis, qui pu - gnet pro no - bis, ni - si tu De - us
pu - gnet, qui pu - - gnet pro no-bis, ni - si tu De-us noster, ni-
qui pu - gnet pro no - bis, ni - si
pu - gnet, qui pu - - - gnet pro no - bis, ni - si tu De-us
no - ster, ni - si tu De - us no - ster, tu De - us no - ster.
si tu De - us no - ster, ni - si tu De - us no - ster.
tu De - - us no - - ster.
no - ster, ni - si tu De-us no - ster, ni - si tu De - us no - ster.

Nr. 52.

P. A. Palestrina.







Nr. 53. Tabulatur für das Cimbal zur Canzonette von Palestrina.

(Italienische) Tabulatur für die Laute zu derselben.



Nr. 54.

P. A. Palestrina.

Ad-ju-ro vos, fi - li - ae Hie-ru - sa-lem, Hie - ru - sa - lem,

Ad - ju - ro vos, fi - li - ae Hie-ru - sa - lem, Hie-

Ad - ju - ro, vos fi-

Hie - ru - sa-lem, Hie - ru - - sa - lem,

ru - - - sa - lem ad ju - ro vos, fi - li -

- li - ae Hie - ru - sa - lem, fi - - li - ae

Ad ju - ro vos, fi - li - ae Hie-ru -

Ad ju - ro vos, fi - li-

si in - ve-

ae Hie - ru - - sa - lem, si in - ve - ne - ri - tis di-

Hie - ru - sa - lem, si in - ve - ne - ri - tis di - le-ctam me - am

- - - sa - lem,

ae Hie - ru - - sa - lem, si in - ve - ne - ri - tis di-

ne - ri - tis di - le - ctum me - um, di - le-ctum me - um,

le - ctum me - um, si in - ve - ne - ri-tis di - le - ctum me - um, ut nun-ti-

di - le - ctum me - um, ut nun-ti-

si in - ve - ne - ri-tis di - le - ctum me - um.

le - ctum me - - um, ut nun-ti - e - tis

ut nun-ti - e - tis e - i, ut nun - ti - e - tis e -

e - tis e - - - i, ut nun - ti - e-tis

e - tis e - i, ut nun-ti - e - tis e - - i,

ut nun- ti - e - tis e - - - i,

e - i, ut nun-ti - e - tis e - i,

- i, qui - a a - mo -

e - - - i, qui - a a - mo - re lan - gue - o, lan-

qui - a a - mo - - - - re langue - o, qui - a a -

qui - a a - mo - re lan - gue - o, qui-a a -

qui - a a - mo - re lan - gue - o, a -

- re lan - gue - o. Qua - lis est di - le -

- gue - o lan - gue - o. Qua - lis est di - le -

mo - re lan - gue - o. Qua - lis est di -

- mo - re lan - gue - o. Qua - lis est

mo - re lan - gue - o. Qua - lis est

\- - ctus tu - us, est di -

\- ctus tu - us, est di - le - - -

le - ctus tu - - - - - - us, est di - le -

di - le - ctus tu - - - - us, est di - le -

di - le - ctus tu - us, est di - le -

le - - - - ctus,

\- - - ctus, o pul - cher-ri-ma mu-

ctus, est di - le - - ctus, o pul-cher - ri-ma

\- ctus, o pul - cher-ri-ma mu - - li-

\- ctus, o pul-cher-ri - ma mu - li - e -

o pul-cher - ri-ma mu - li - e-rum! Qua-lis est

- li - e - rum, mu - li-e - - rum! Qualis est

mu - li - e - - - rum! Qualis est

e - rum, mu - li - e - rum! Qualis est di - le -

rum! Qua - lis est di - le -

di - le - - ctus tu - us, est

di - le - ctus tu - us, est di - le - ctus

di - le - ctus tu - us, est di - le - ctus tu-

- - ctus tu - us, est di - le - - ctus

- - ctus tu - us, est di - le - ctus tu-

di - le - ctus, di - le - ctus; qui - a sic

qui - a sic ad - ju - ra - sti nos, sic

- - us. qui - a sic ad - ju - ra - sti nos,

qui - a sic ad - ju - ra - - sti nos, ad - ju-

- - us qui - a sic ad - ju - ra - sti nos.

ad - ju - ra - - sti nos. Di - le-ctus me - us

ad - ju - ra - - - sti nos.

ad - ju - ra - sti nos. Di - le-ctus me- us

ra - - sti nos. Di - le - ctus me-us can - di - dus et ru - bi-

Di - le - ctus me-us can - di - dus et ru - bi-

can - didus et ru - bi - cun - dus, can - di-dus et ru-bi-

di - le-ctus me-us can-di-dus et ru - bi - cun - dus et

can - didus et ru-bi-cun - dus, di - le-ctus me-us can - didus et

cun - dus, di-le - ctusme-us can - di - dus et ru-bi - cun - -

- cun - dus, di- le-ctus me - us

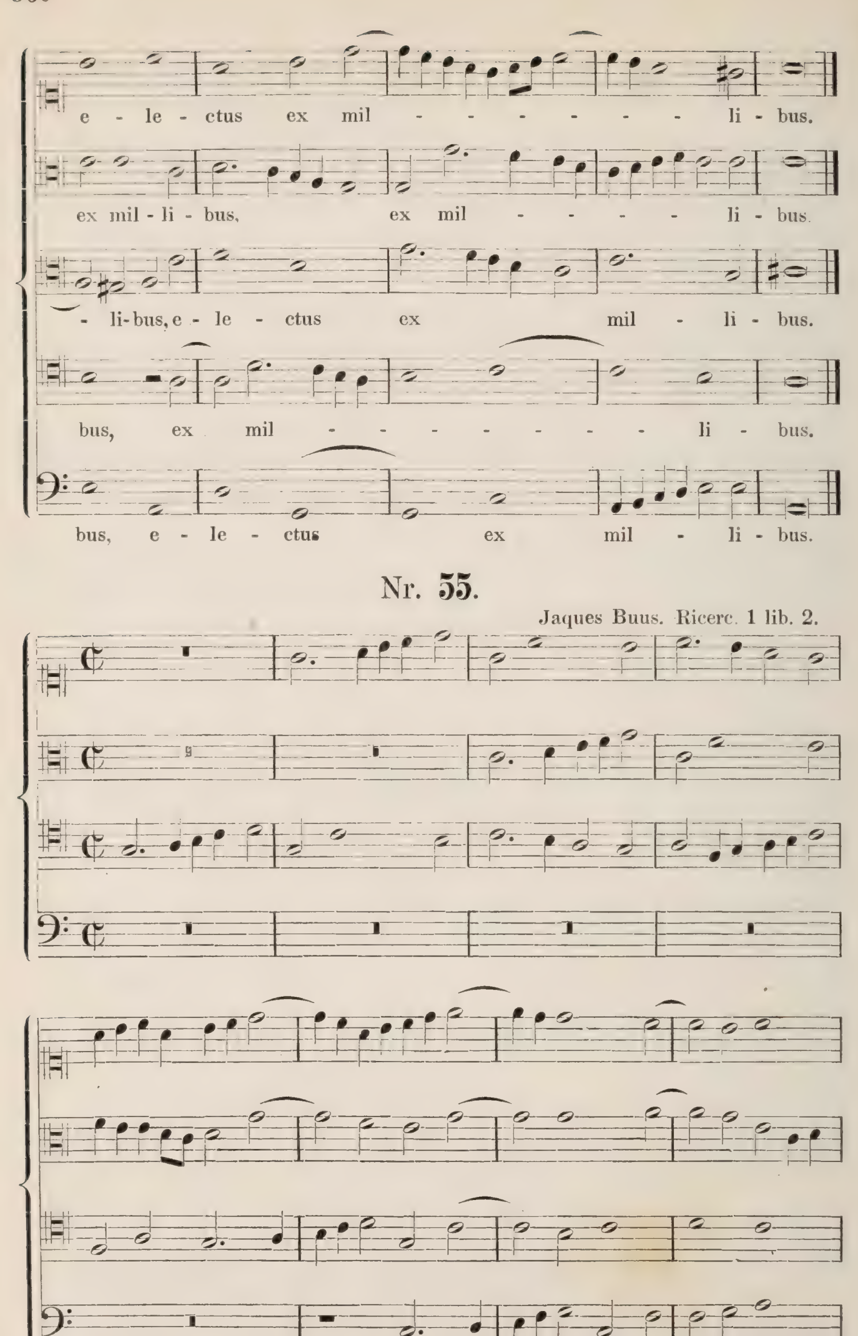
- cun - dus, et ru - bicun - dus,

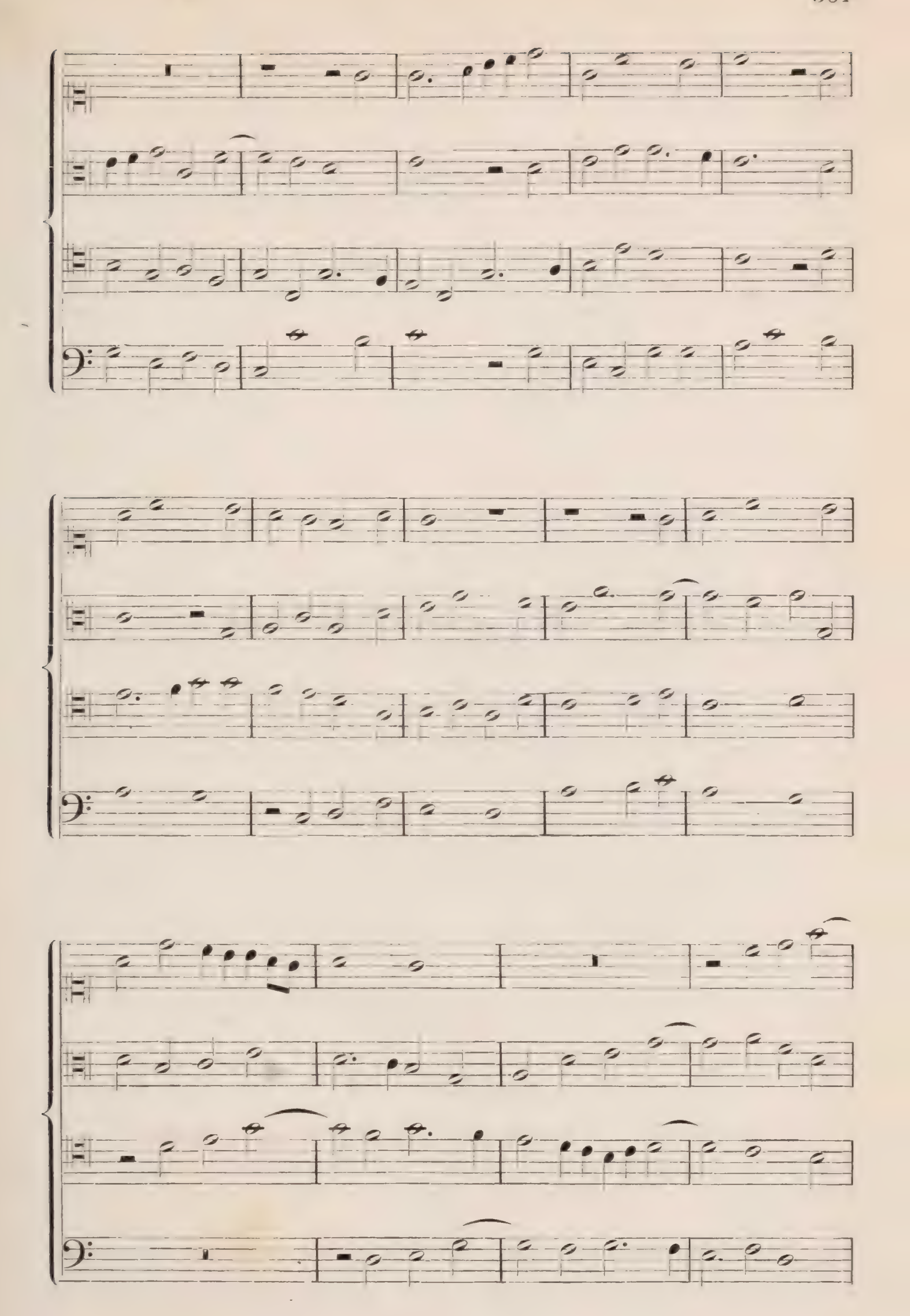
ru - bi - cun - dus, e - le - ctus

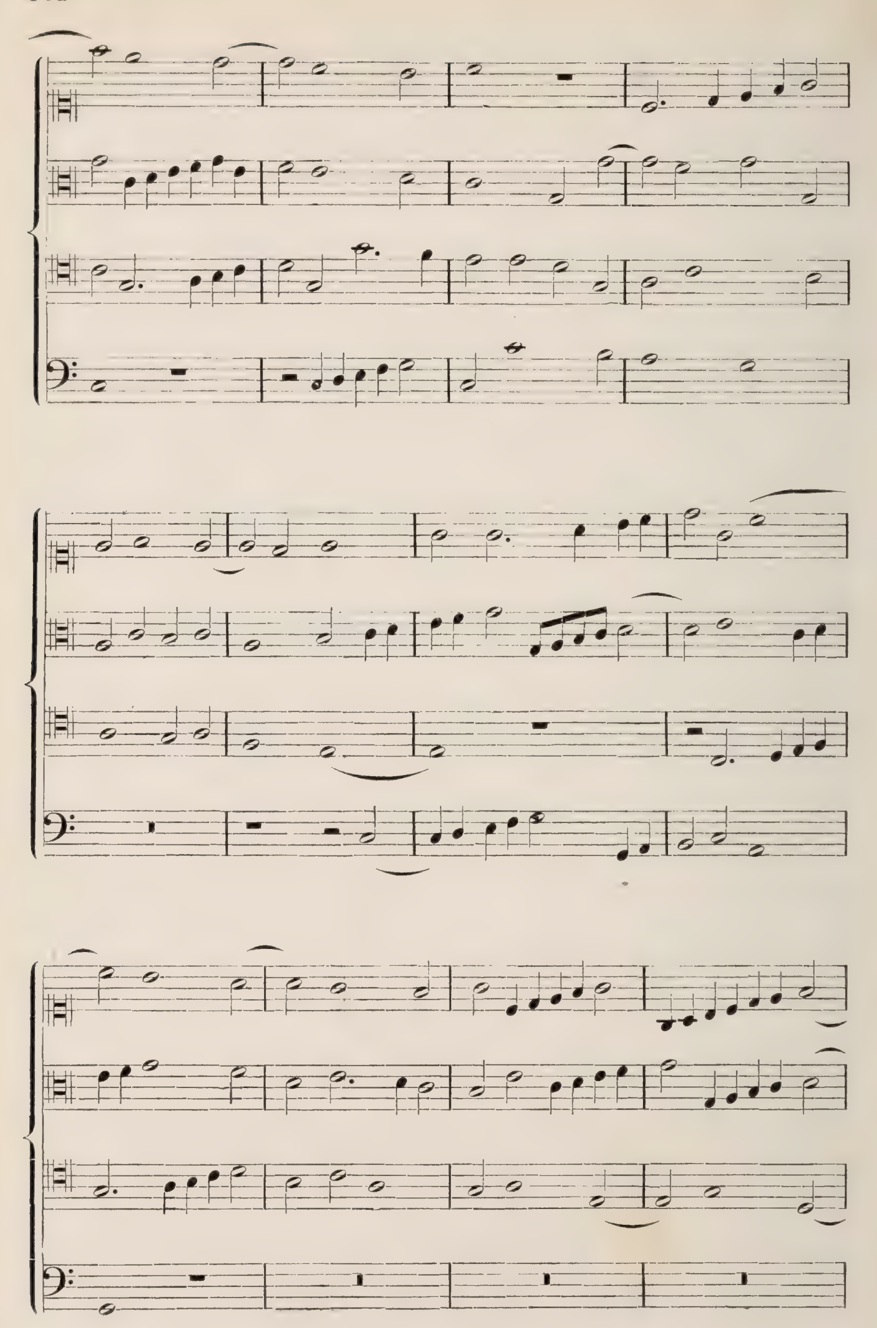
ru - bi-cun - dus, e - le - ctus ex mil - - -

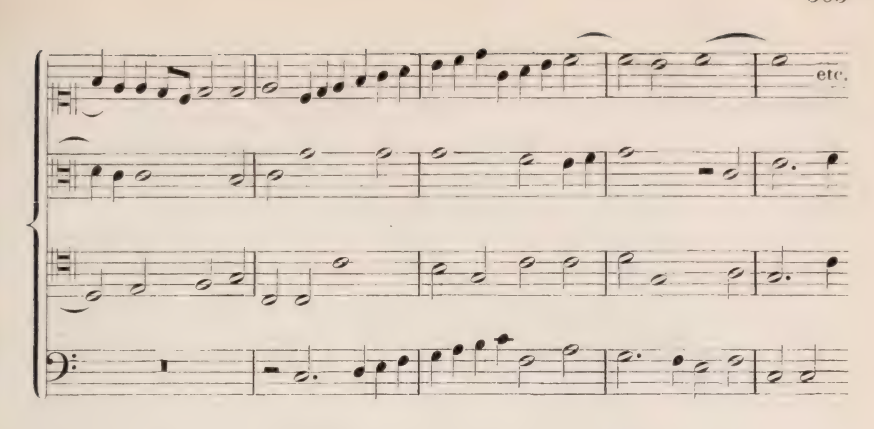
- dus, e - le - ctus ex mil - li-

e - le - ctus ex mil - - - li-

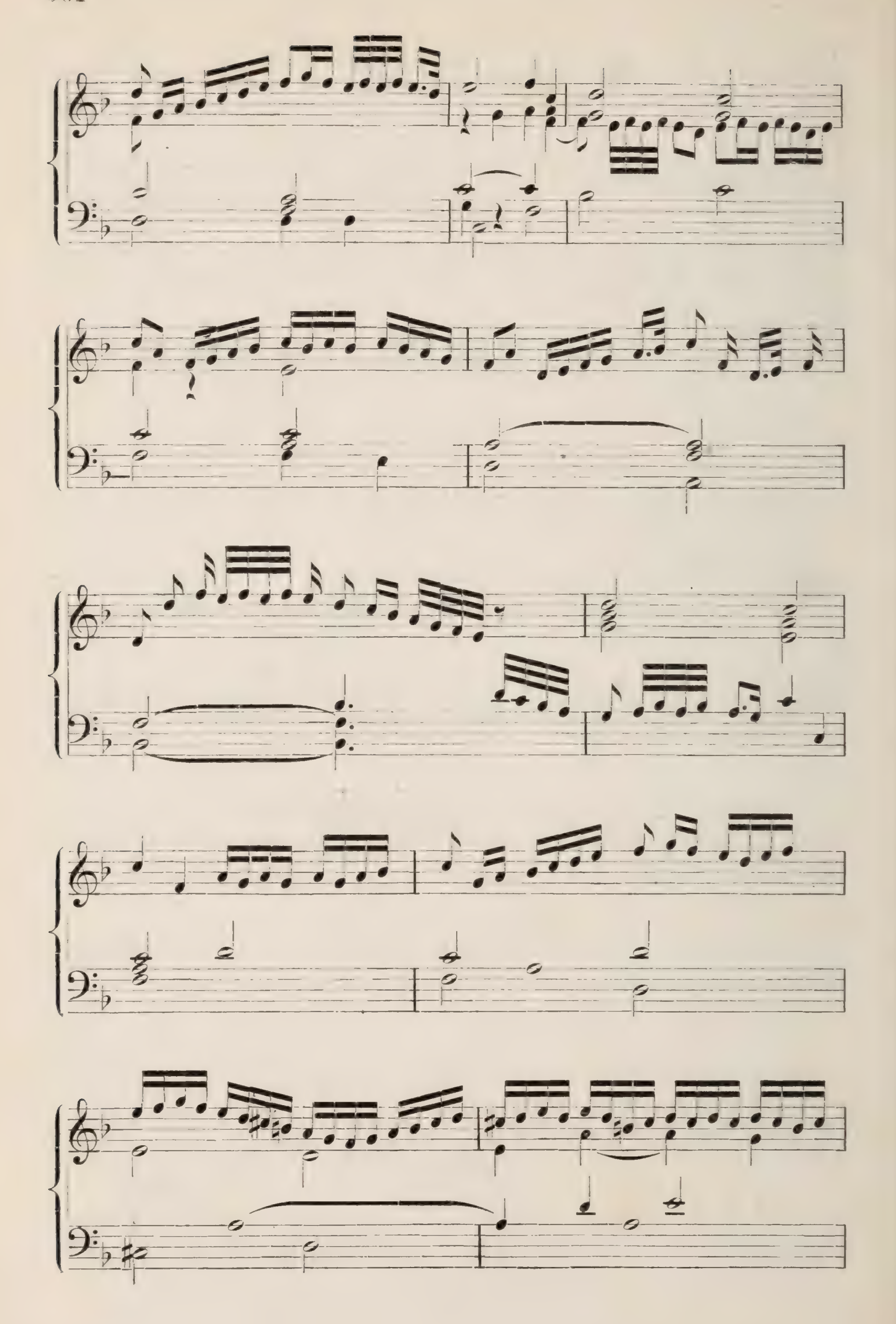

e - le - ctus ex mil - - - - - - - li - bus.
ex mil - li - bus, ex mil - - - - li - bus.
- li-bus, e - le - ctus ex mil - li - bus.
bus, ex mil - - - - - - - li - bus.
bus, e - le - ctus ex mil - li - bus.
Nr. 55.
Jaques Buus. Ricerc. 1 lib. 2.

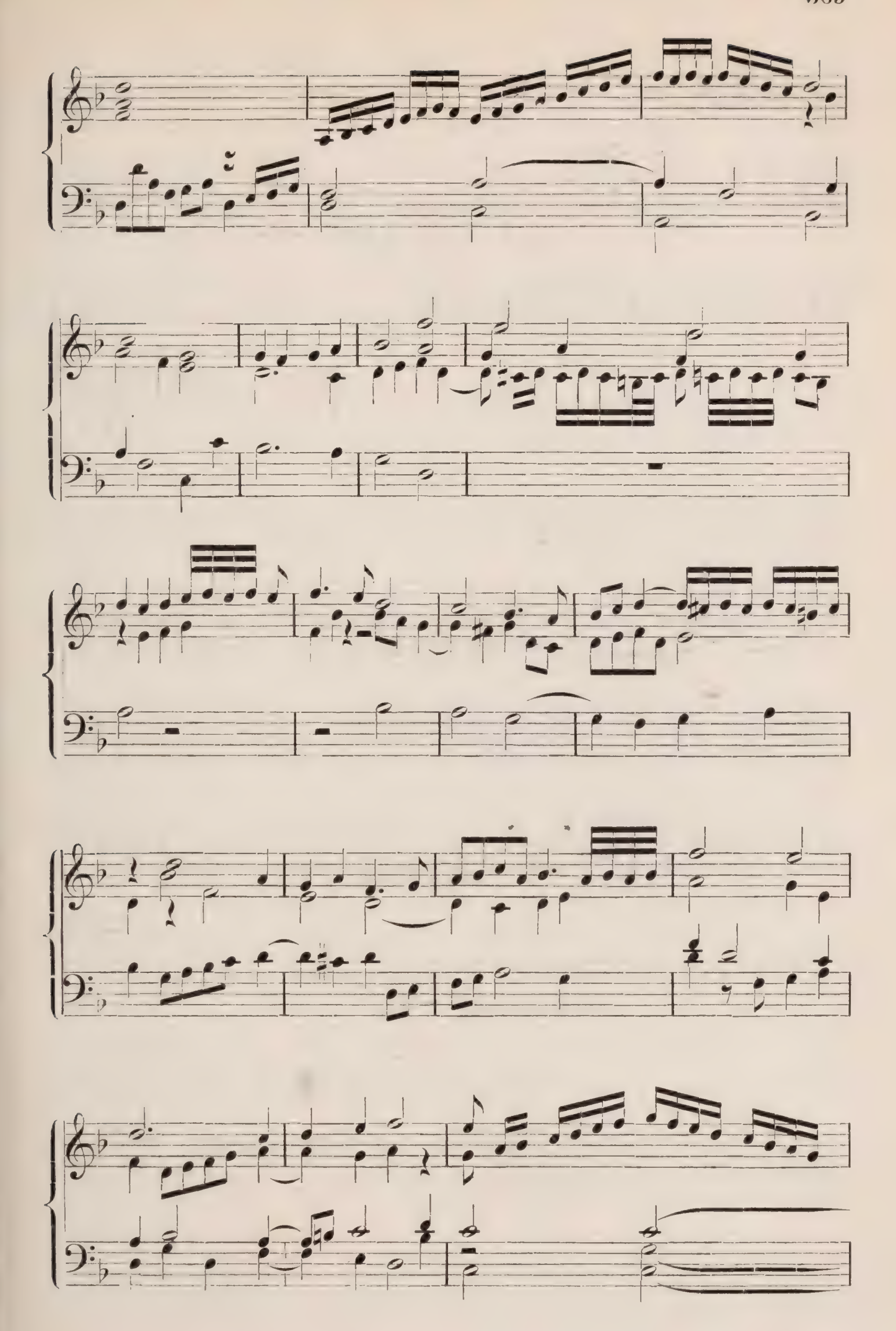


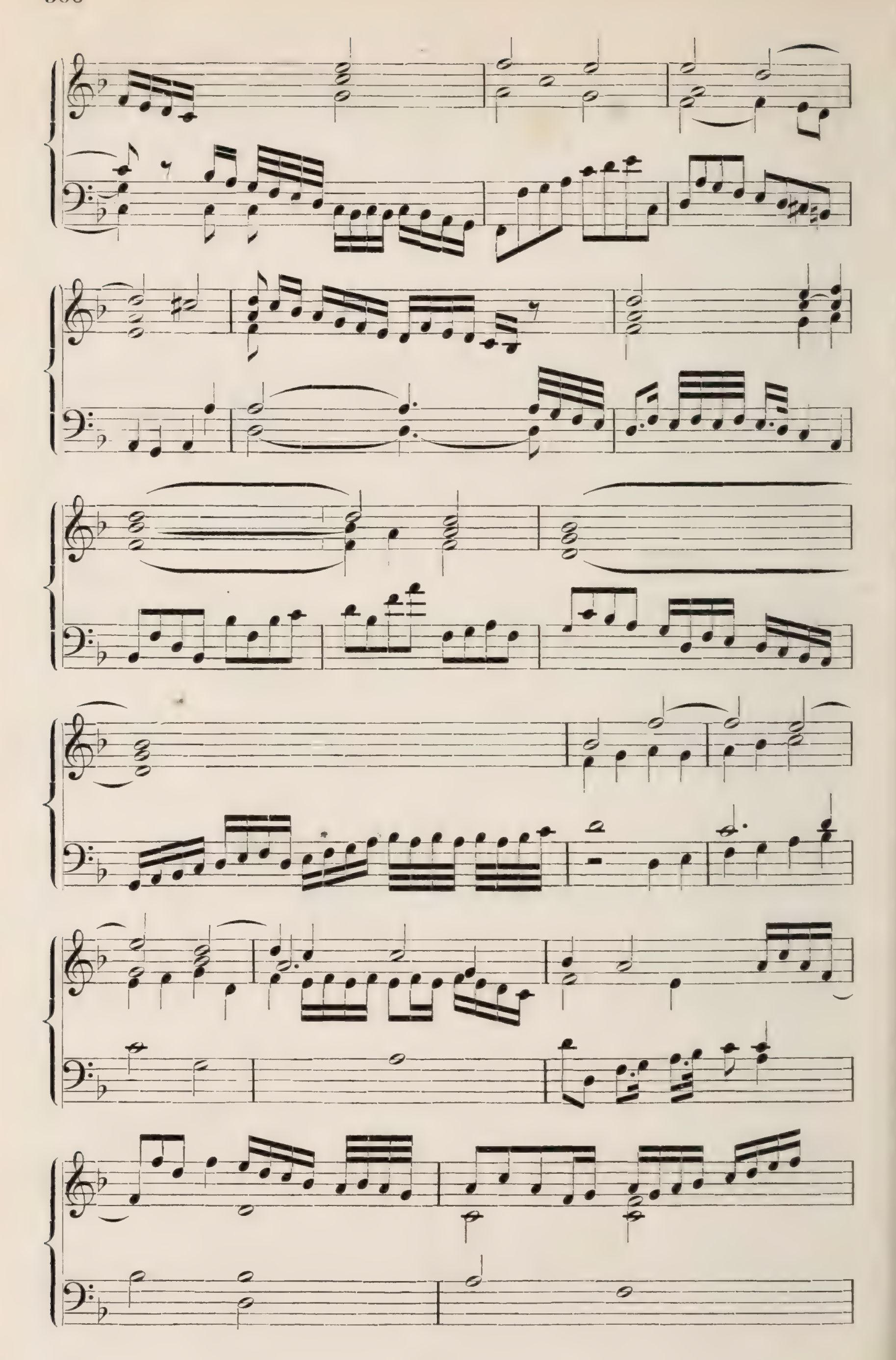




Nr. 56. Toccata Nona IV. Toni di Claudio Merulo.







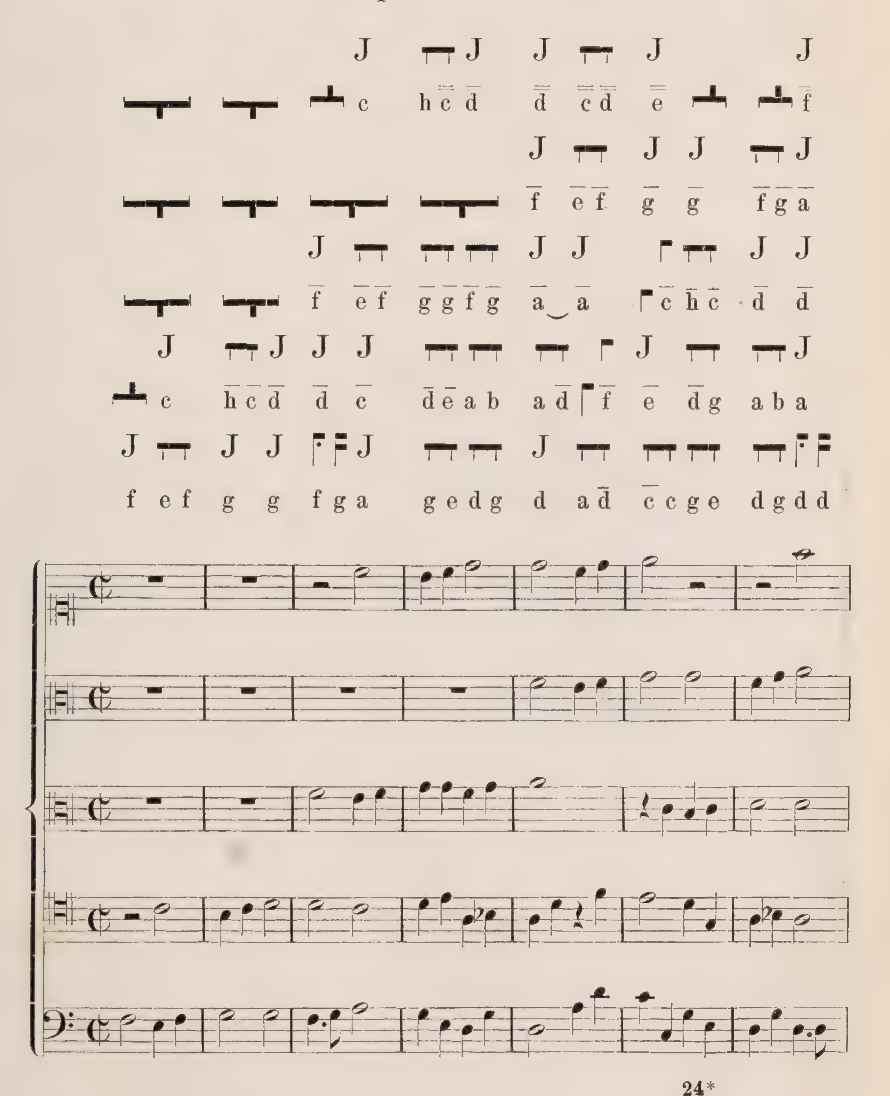




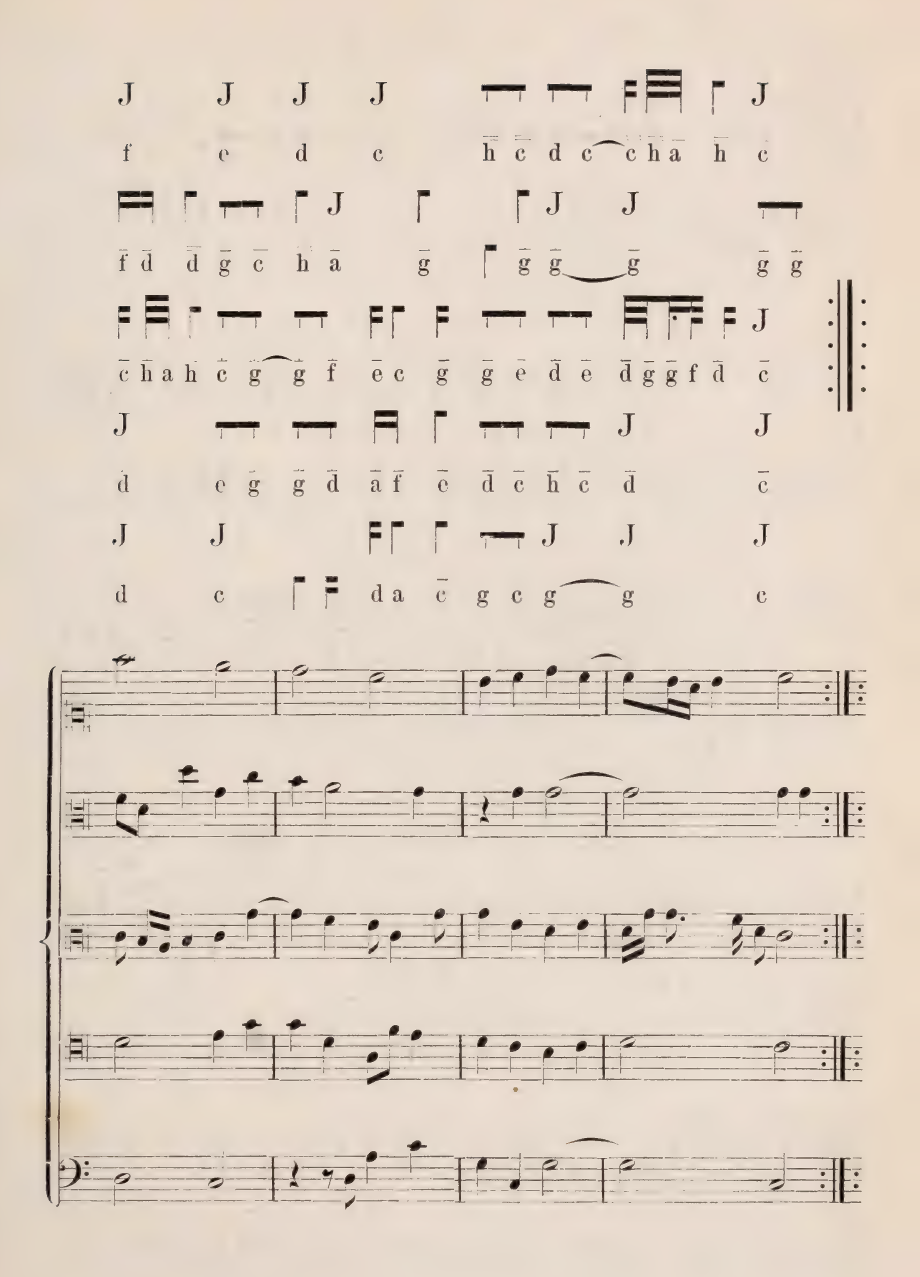




Nr. **57.** Muster einer Orgeltabulatur aus der „Nova musices organicae tabulatura“ von Joann Wolz. Basel, 1617; über den Psalm „Wer in dem Schutz des Höchsten ist“ v. Thomas Christophorus Walliser.




e d c h c d c
a f g a d f d a b a a g f f a a a a g
c d e f g a a g e f g f e d c h c d c c
c h c d d c d e f e d f f c
a b a g f g a g b a g f f e



Nr. 57¹/₄. Praelude sur chacun ton.




(sic)

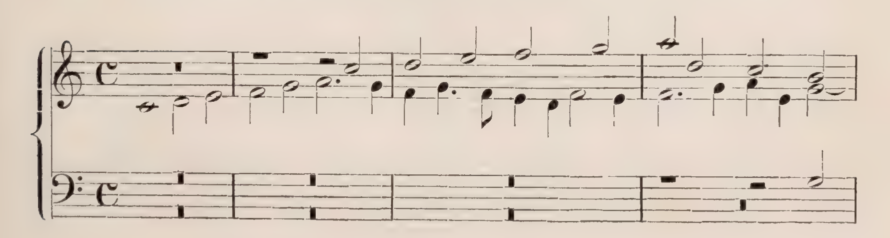


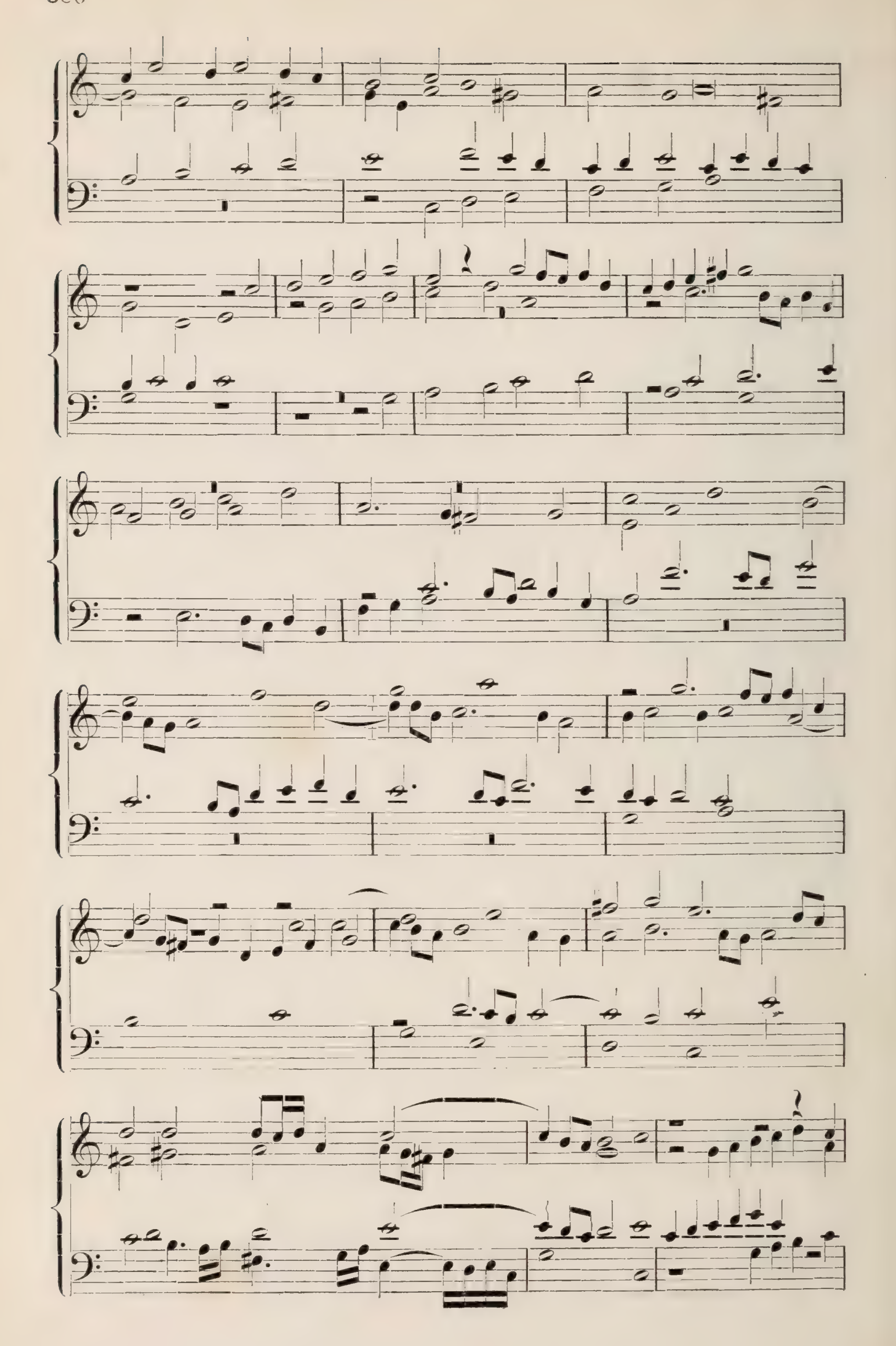


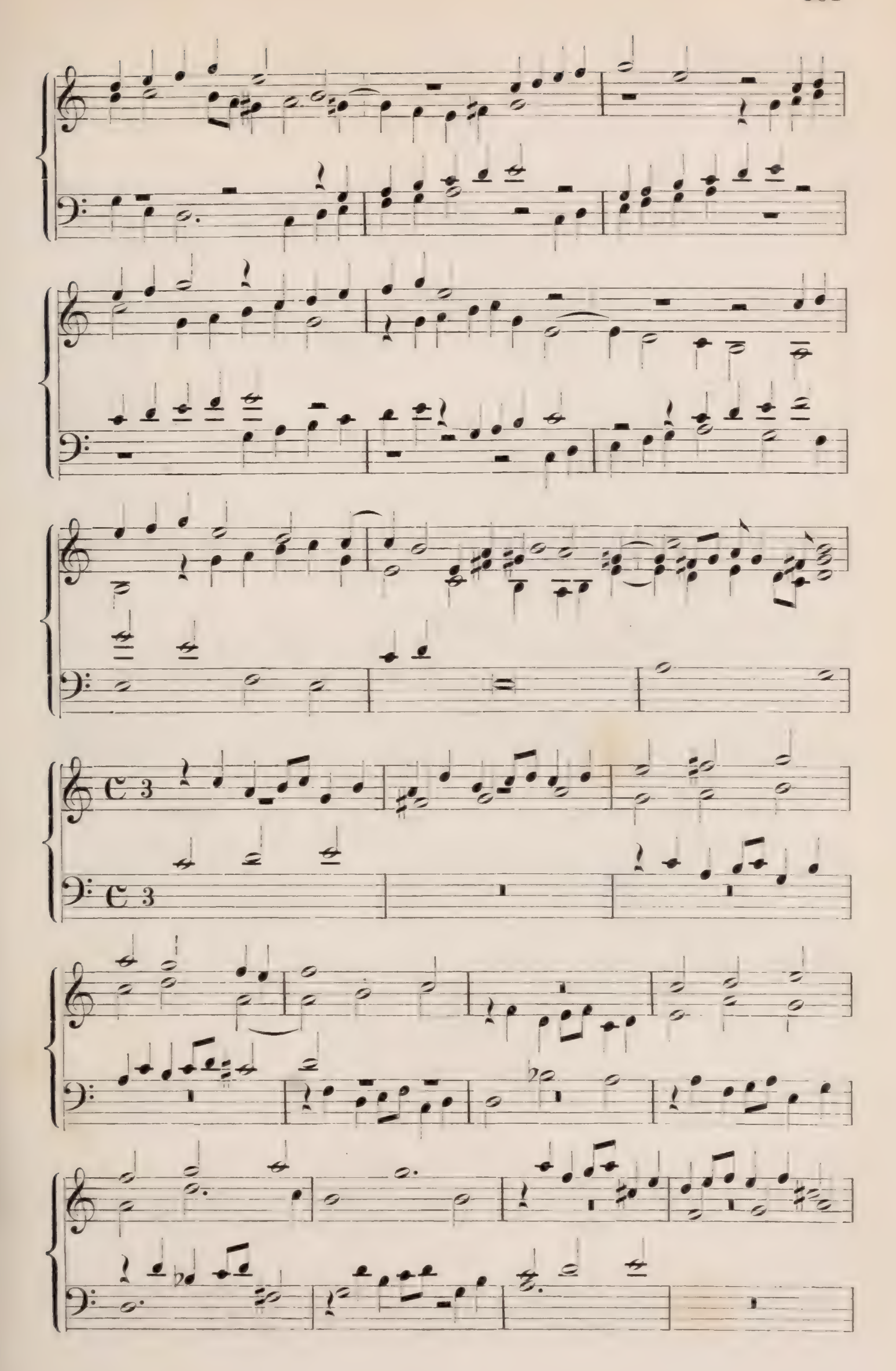


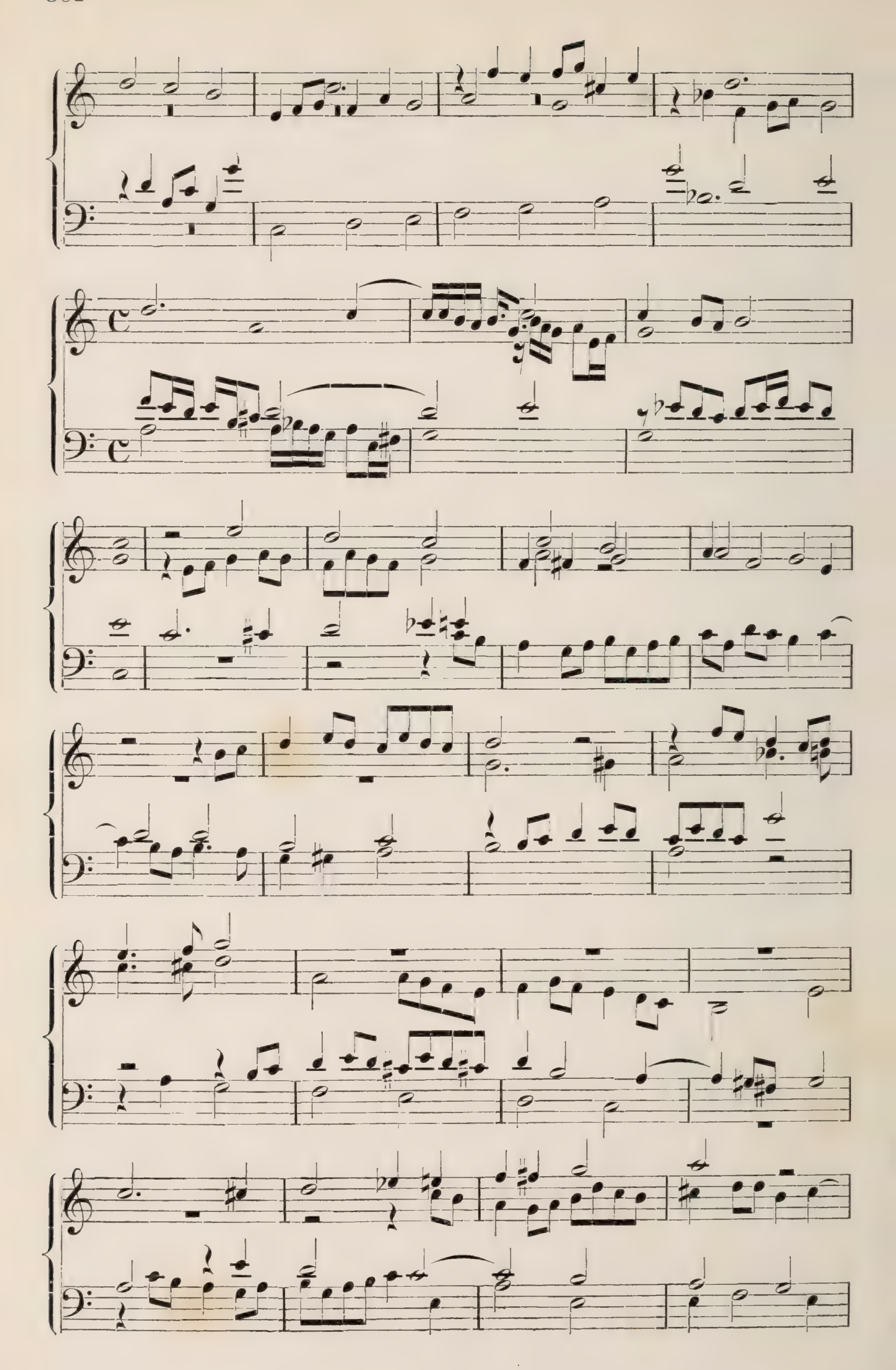
Nr. 57½. Kyrie, fons bonitatis.

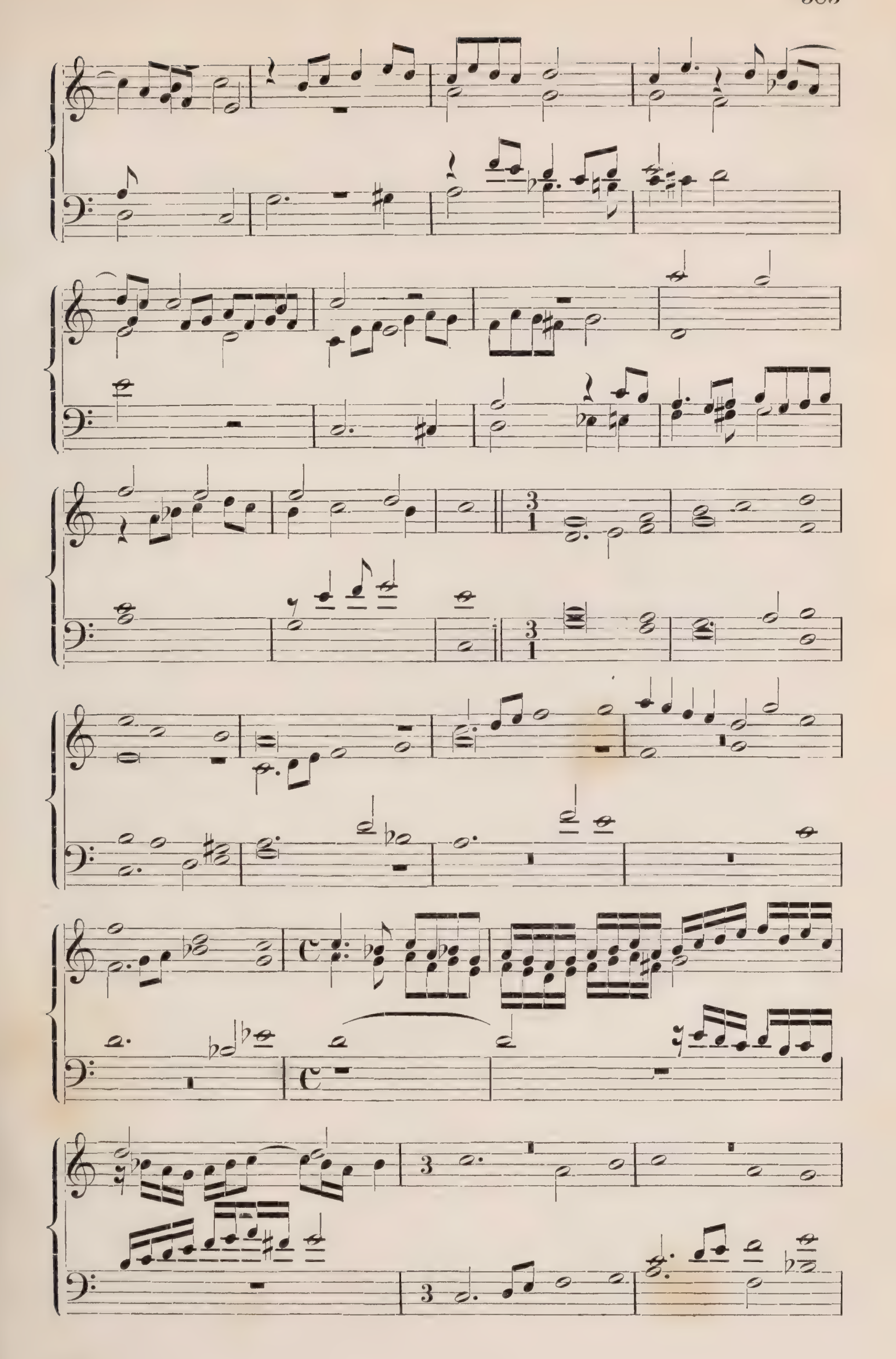
Nr. 58. Capriccio sopra Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La di Girolamo Frescobaldi.

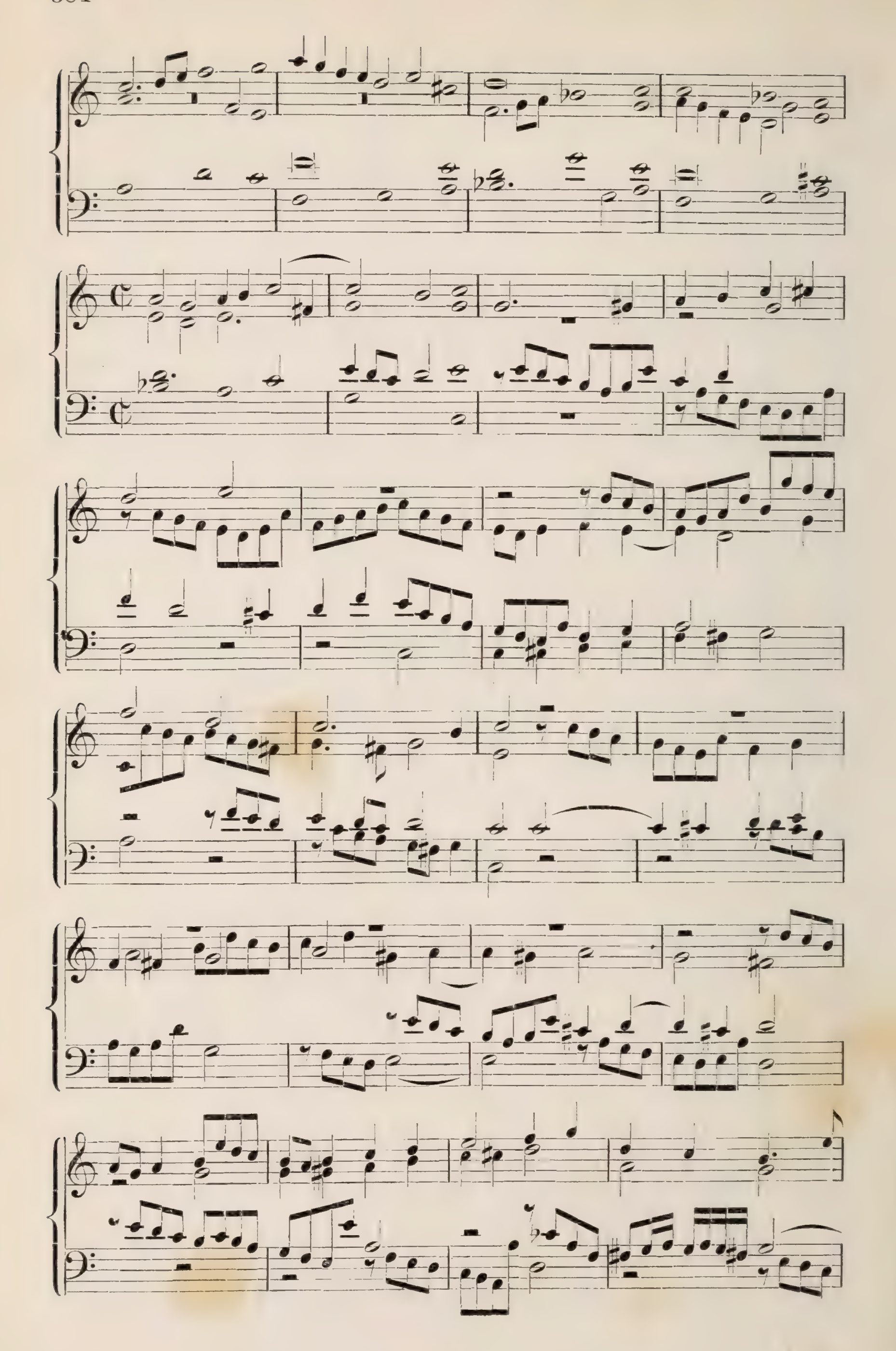


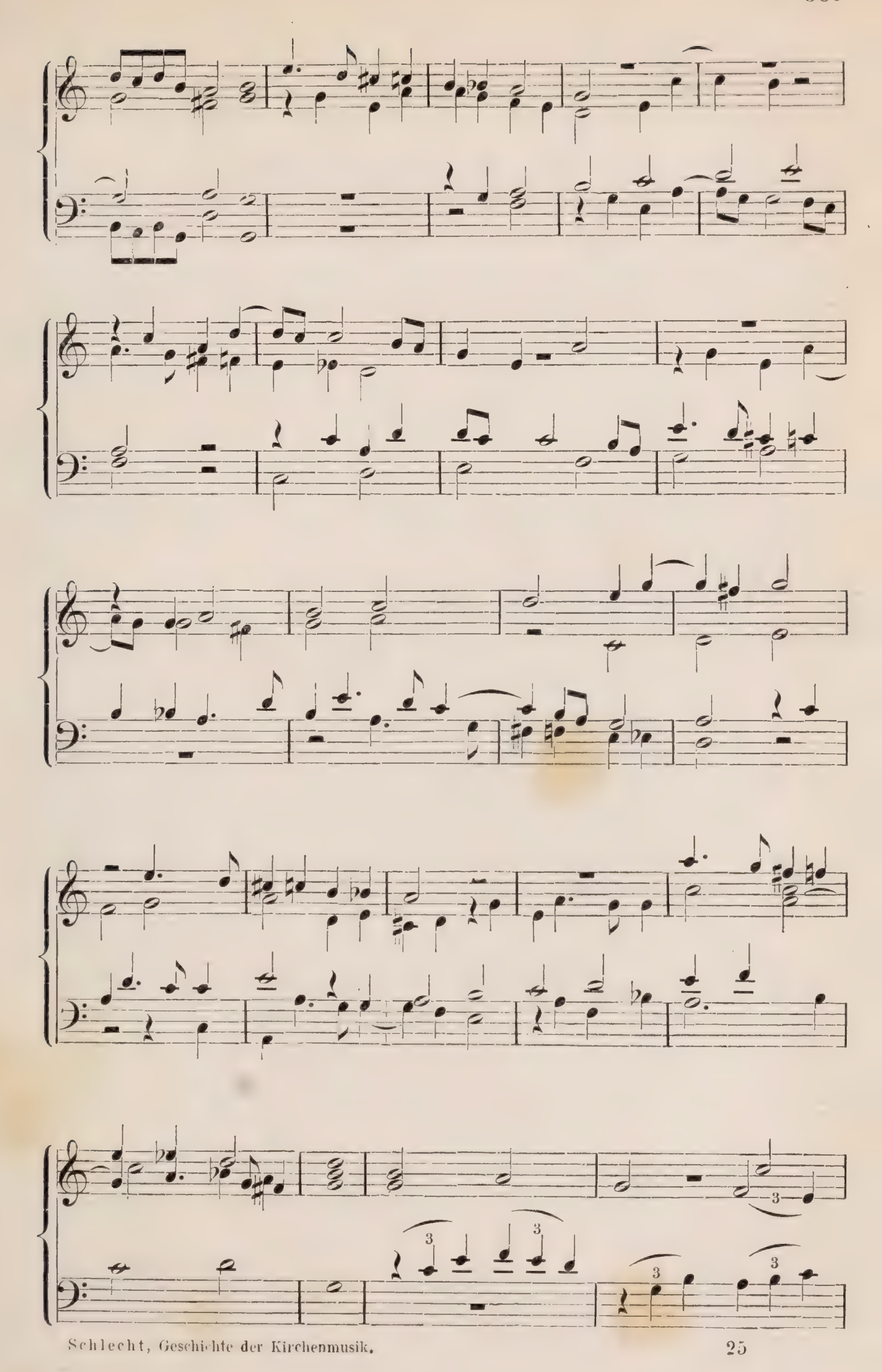








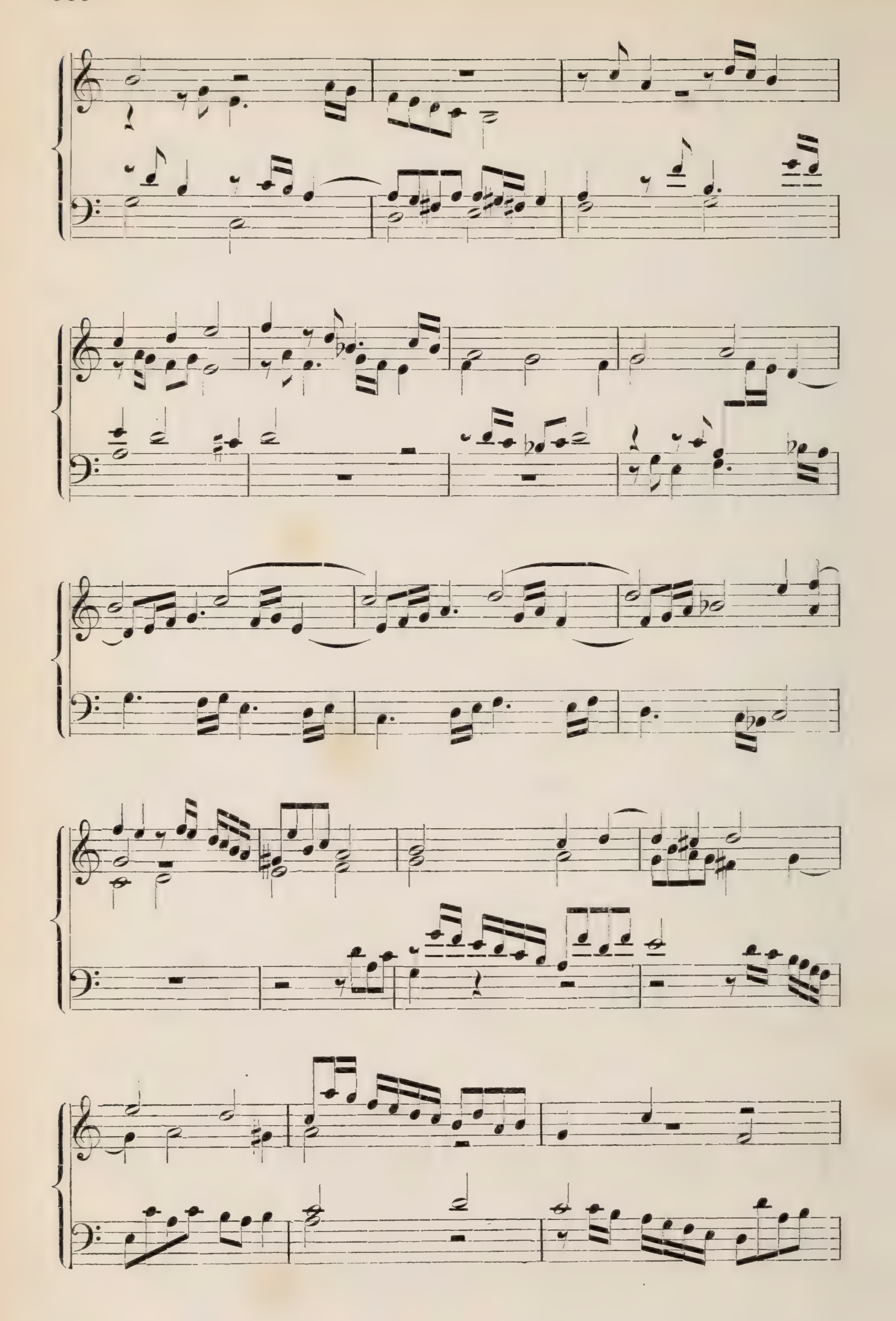




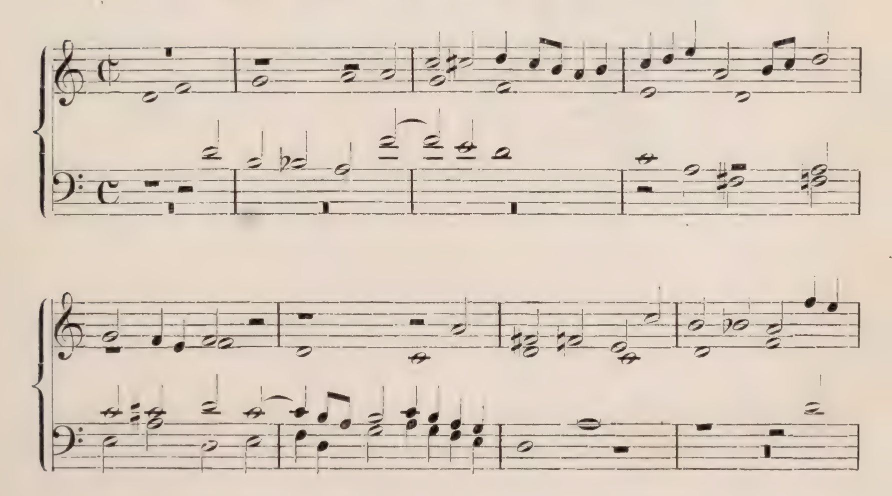


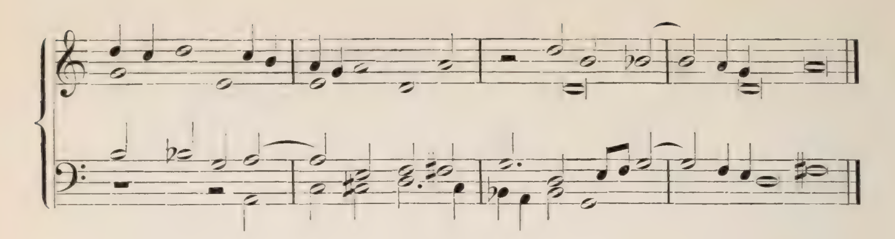
3





Nr. 59. Kyrie de Beata v. Frescobaldi.

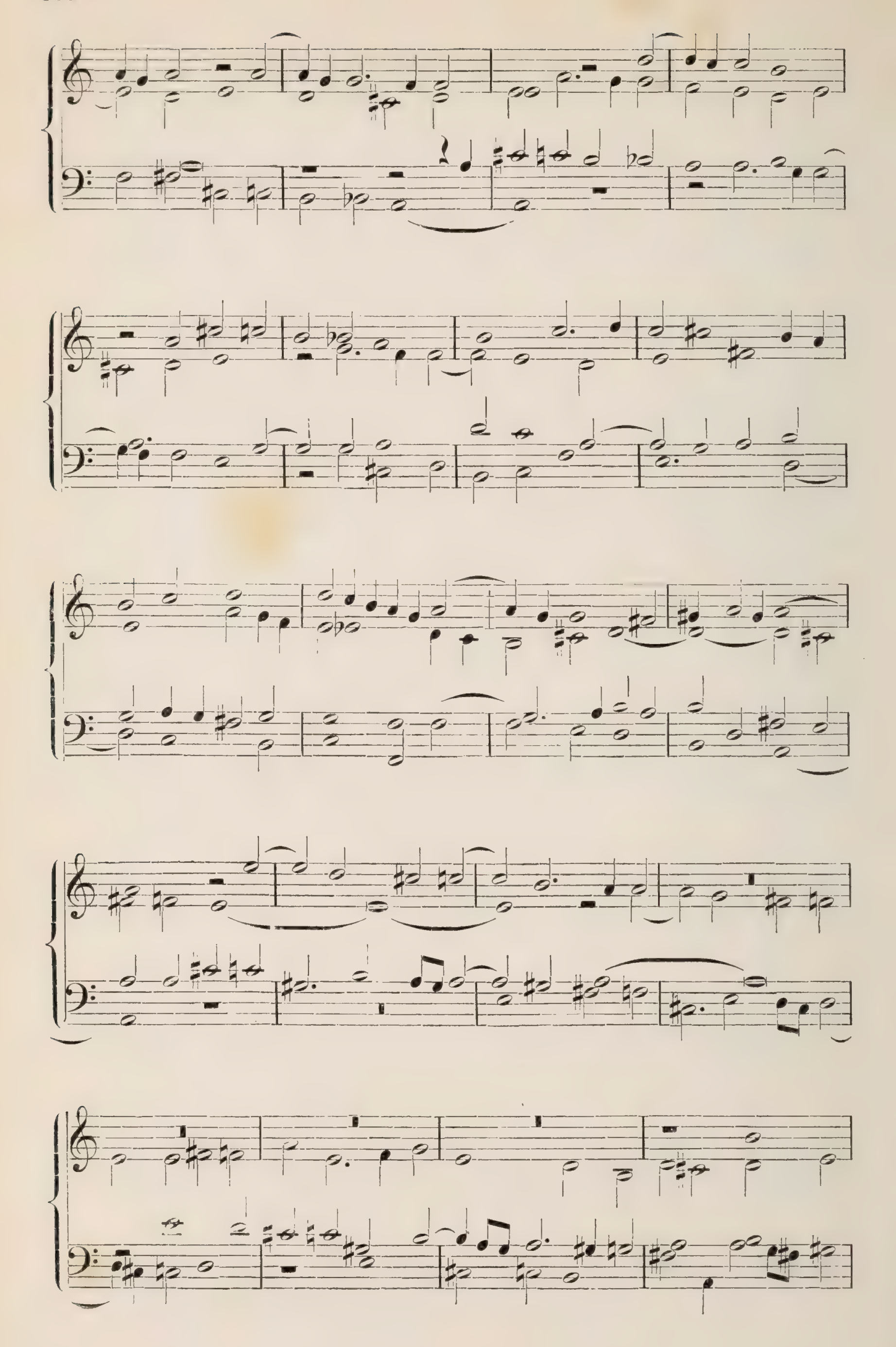




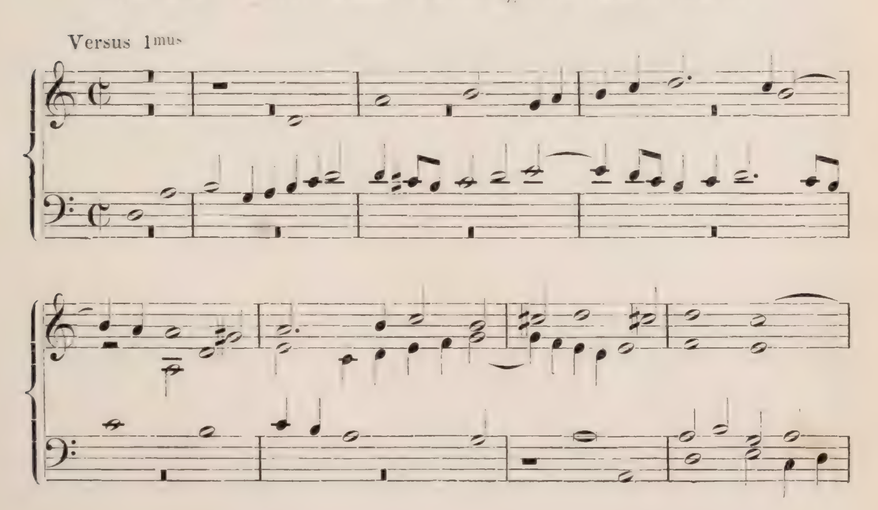
Nr. 60. Christe Dominicale v. Frescobaldi.

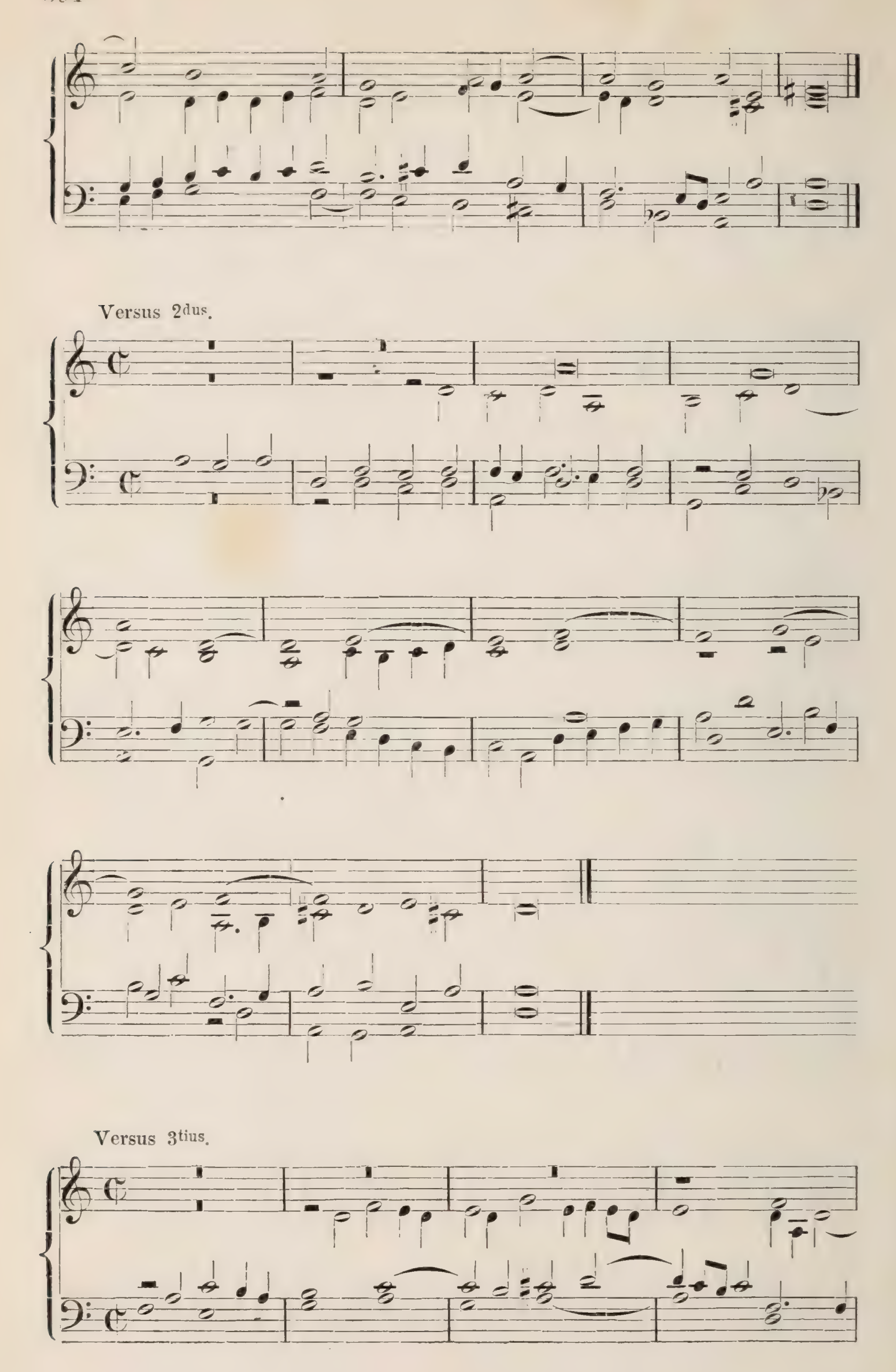
Nr. **61** Toccata chromatica v. Frescobaldi.

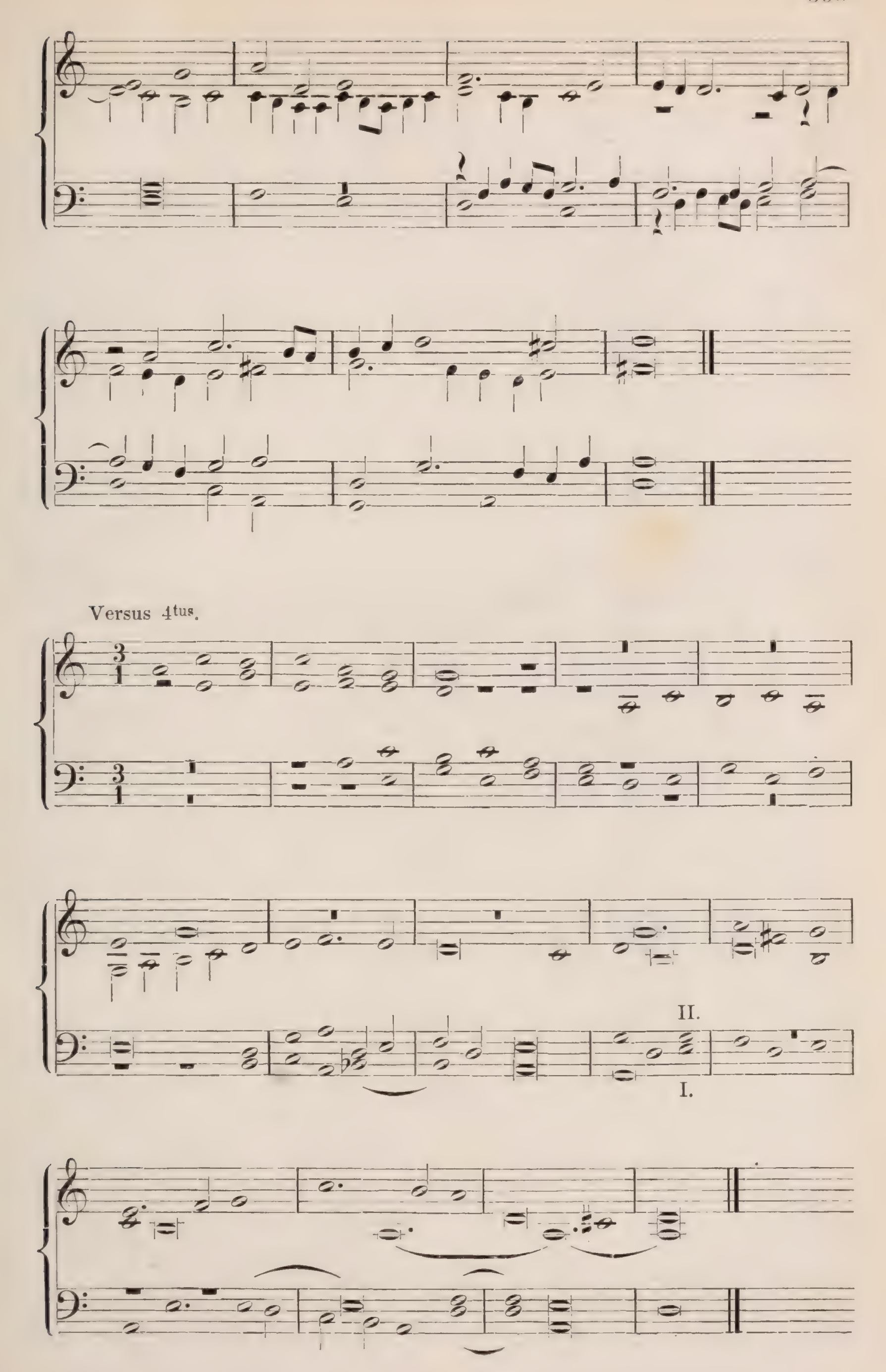




Nr. **62.** Giov. Batt. Fasolo „Ave maris stella“.




Versus 2dus.
Versus 3tius.



Versus 4tus.
II.
I.

Nr. 63.

Aus der Orgeltabulatur v. Jac. Paix.




ta, o
be - - a-
ta, o
be - a -
O
be - - a -
- - - ta,
o
- - - - ta,
o
- ta,
o
be - a -
O


be - - a - - ta, o be -
O
be - - a - - ta, o
- - - - - ta, o be -
be - - - a - - ta, o
a - - - - - ta,
be - - - a - - ta, et
be - - a - - ta, et
a - - - ta, et be-
be - a - - - - ta, et



et glo - ri -
be - ne - - di - cta et glo - ri
be - ne - di - - - cta et glo - ri -
- - ne - di - - - cta et glo - ri -
be - ne - di - - - cta
(sic!)
o - sa Tri - - - - - ni -
o - - sa Tri - - - ni -
o - - sa Tri - - - -
o - - sa Tri - - - ni -


tas et glo - ri - o - - sa Tri -
tas et glo - ri - o - - sa
- ni - tas et glo - ri - o - - sa
tas et glo - ri - o - - - -
et glo - ri - o - - sa
- - - ni - tas.
Tri - ni - tas.
Tri - ni - tas: Pa -
- sa Tri - ni - tas: Pa -
Tri - ni - tas: Pa -


et fi - - li -
et fi - - li -
- ter
- ter et fi - - li -
- ter
- - us. et Spi - ri-
- - us. et Spi - ri-
et Spi - ri-
- - us. et Spi - ri - tus


tus san - - - -
tus san - - - - -
tus san - - - -
san - - - - - -
- - - ctus et Spi - ri - tus san -
- - - ctus et Spi - ri - tus
- - - ctus et Spi - ri - tus
ctus et Spi - ri - tus
et Spi - - ri - tus

\- - - - - - ctus.

san - - - - - ctus.

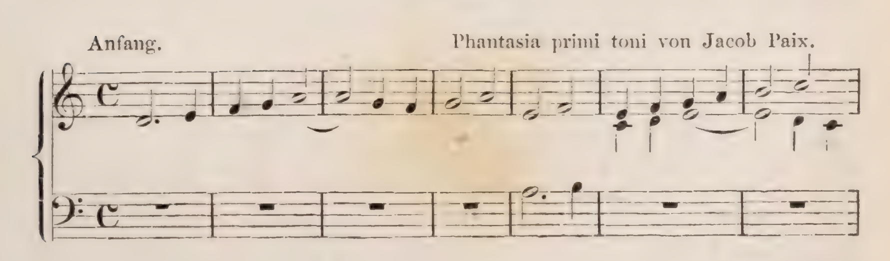
san - - - - ctus.

san - - - - - ctus.

san - - - - ctus.
etc.

etc.

Nr. 64.




Schluss.
etc.



Nr. 65.

Orlando di Lasso.



ti - bi le-ve xe - ni - o - lum fe-ro promptus ad a - ram.

- bi le - ve xe - ni - o - lum fe - ro promptus ad a - ram.

ti - bi le - ve xe - ni - o-lum fe - ro promptus ad a - ram.

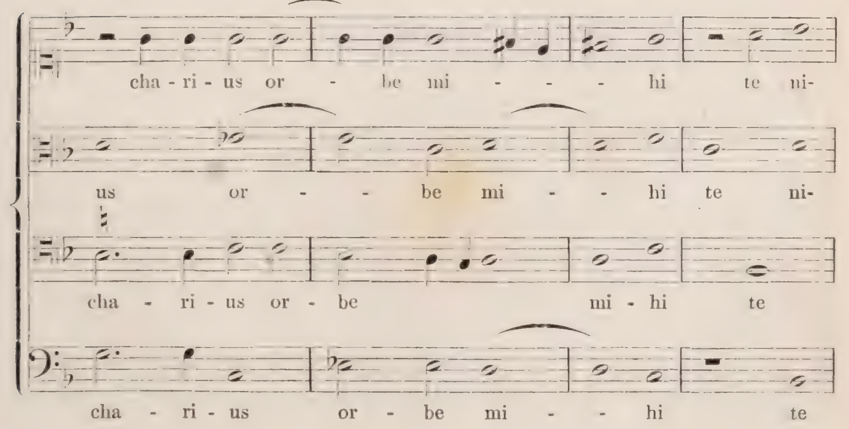
ti - bi le - ve xe - ni - o- lum fe-ro promptus ad a - ram.

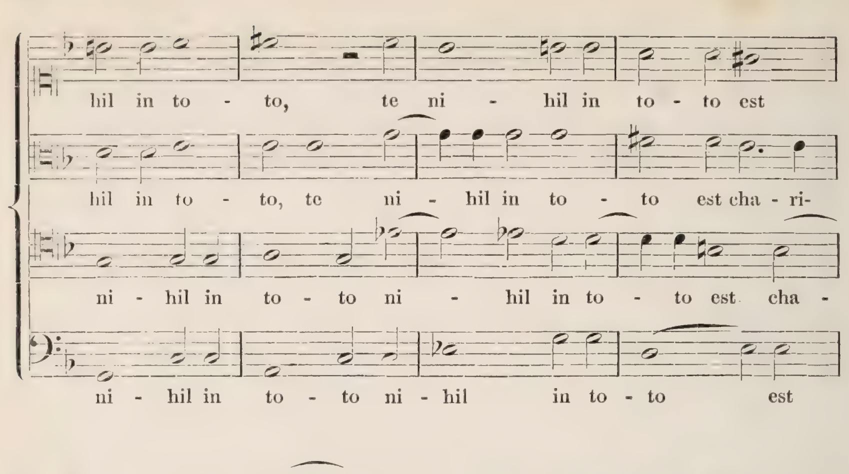
Te ni - hil in to - to. te ni - hil in to - to est

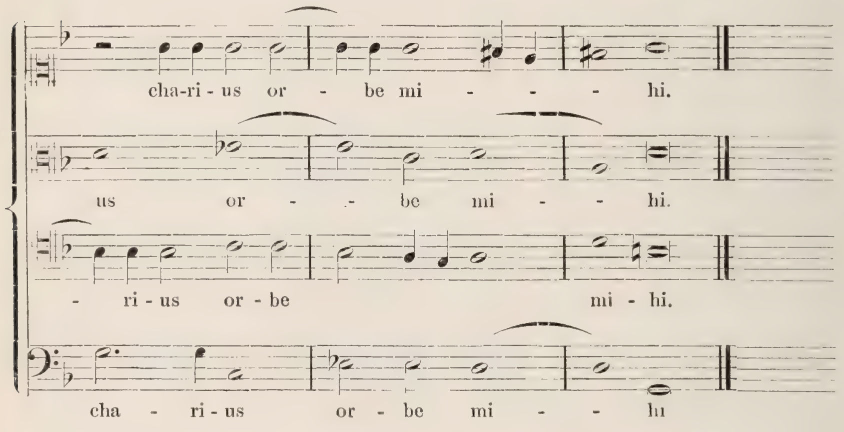
Te ni - hil in to - to. te ni - hil in to - to est cha-ri-

Te ni - hil in to - to. te ni - hil in to - to est

Te ni - hil in to - to, te ni - hil in to - to est







Nr. 66.

Caprino de Rore.



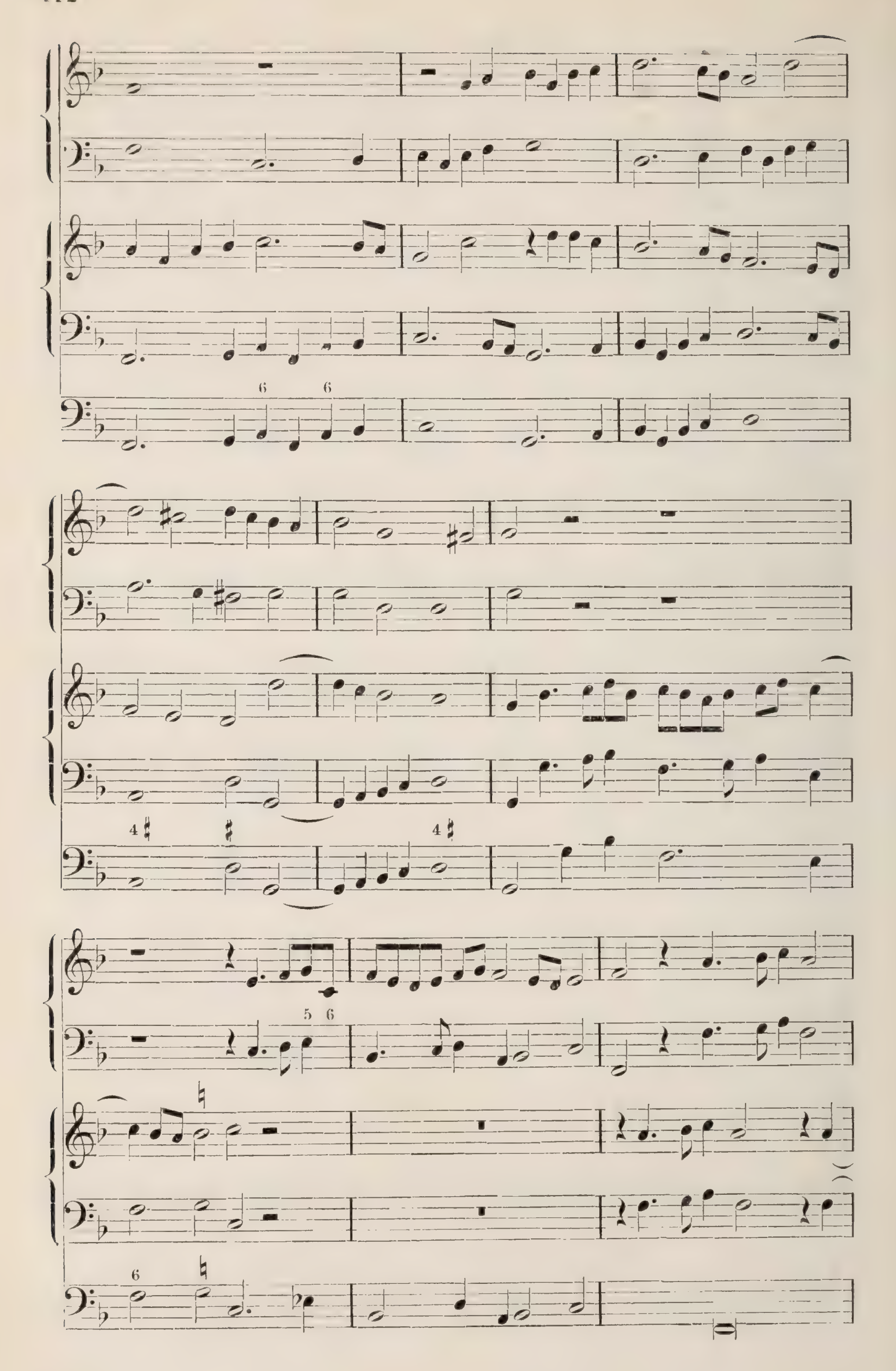

ren - tes si - cu - lo le - vem nu - me-ro
me - ro le - vem nu - me - ro.
Ca - la-
Ca - la - mi to - num fe-
le - vem nu - me - ro,
non pel - lunt ge - mi - tus pe - cto - re
mi to - num fe - ren - tes si - cu-lum le - vem nu - me-
ren - tes si - cu - li le - vem nu - me - ro non
non pel - lunt ge - mi - tus pe - cto - re non pel-
etc.
ab i - mo ni - mi - um gra - ves
etc.
ro non pel - lunt ge-
etc.
pel - lunt ge - mi - tus pe - cto - re,
etc.

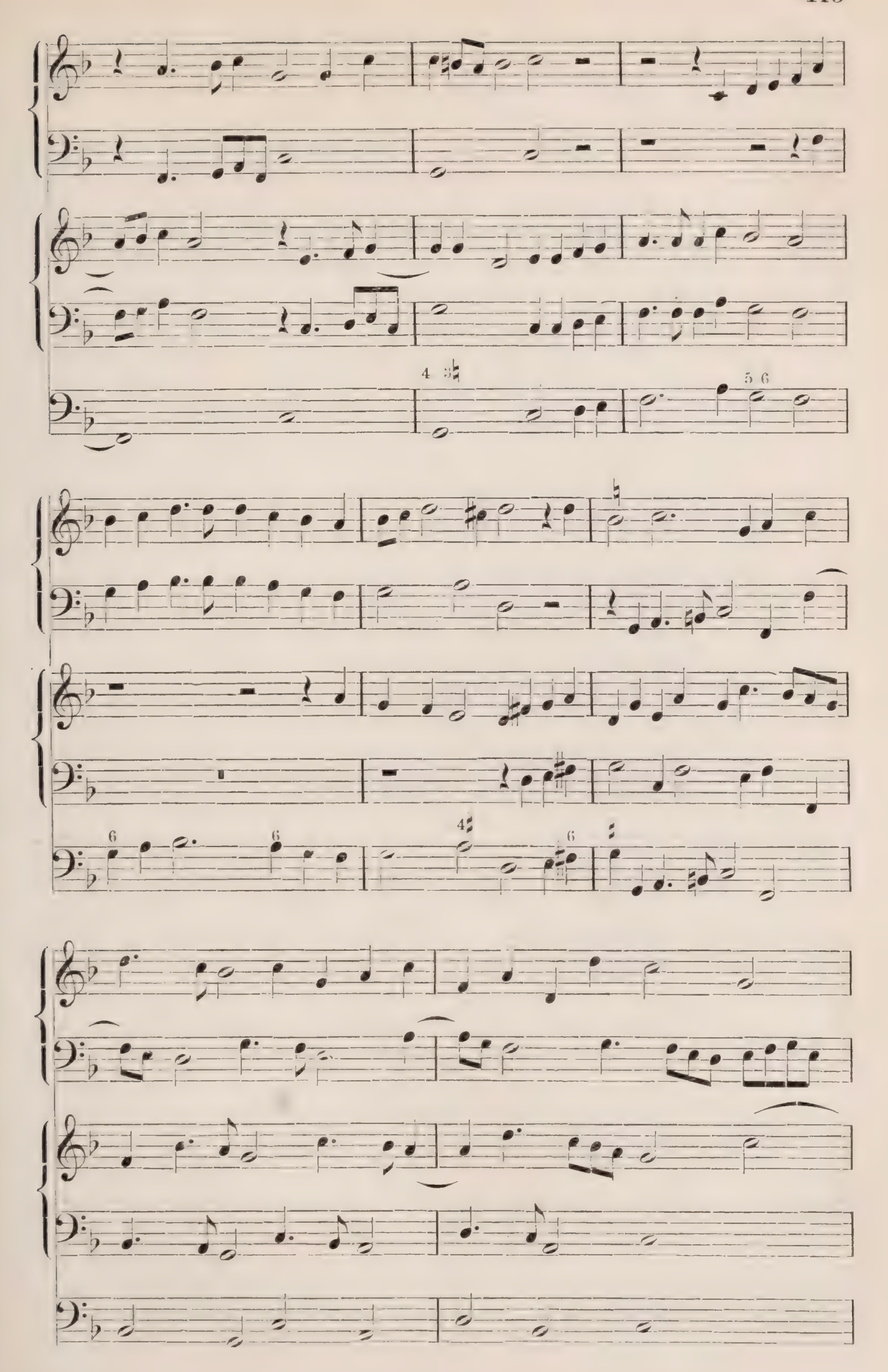
Nr. 67. Muster einer deutschen Lauten-Tabulatur aus der „Tabulatura testudinis Matthaei Waisselii". Francofordiae ad Viadrum 1573.

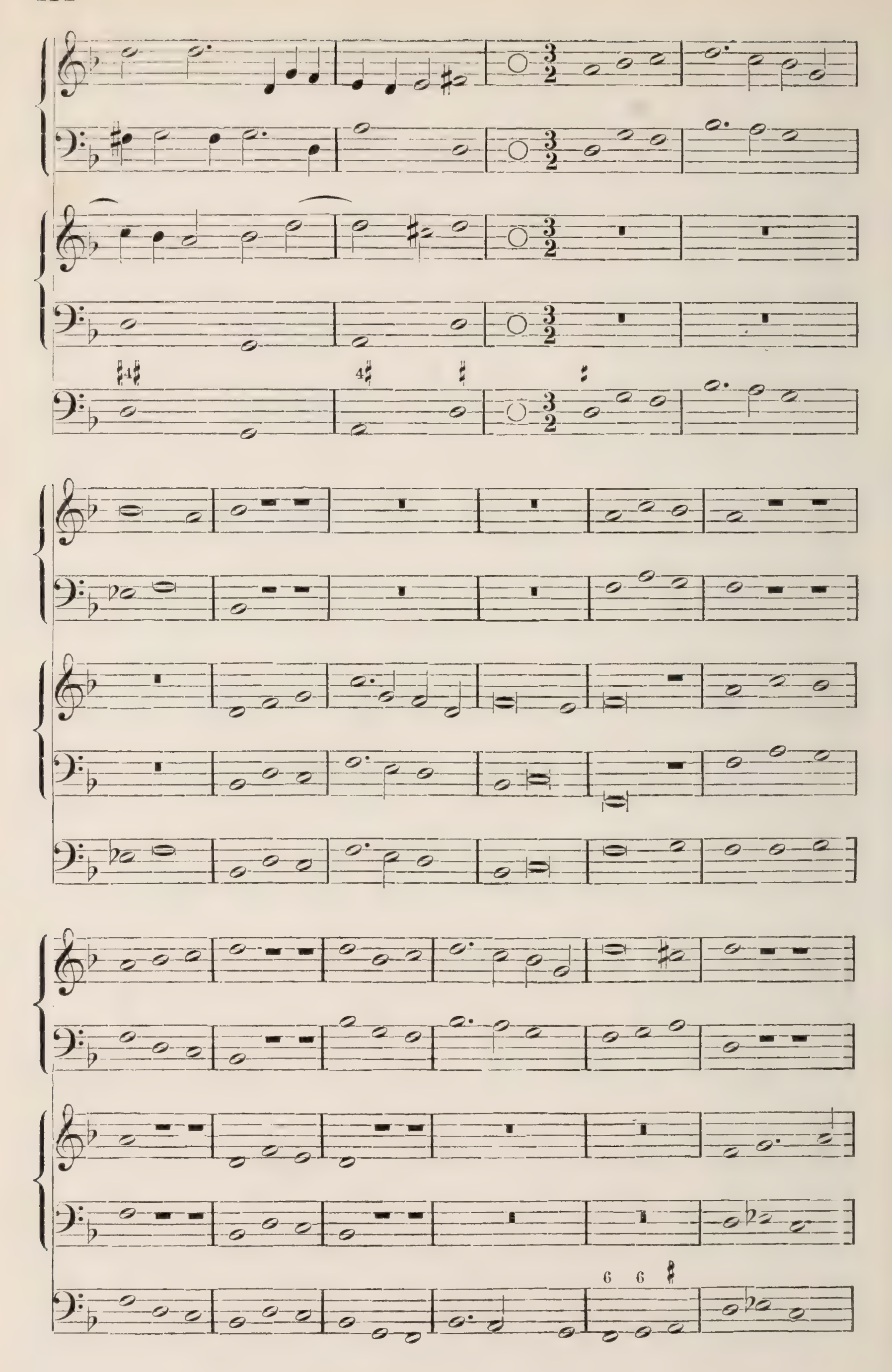


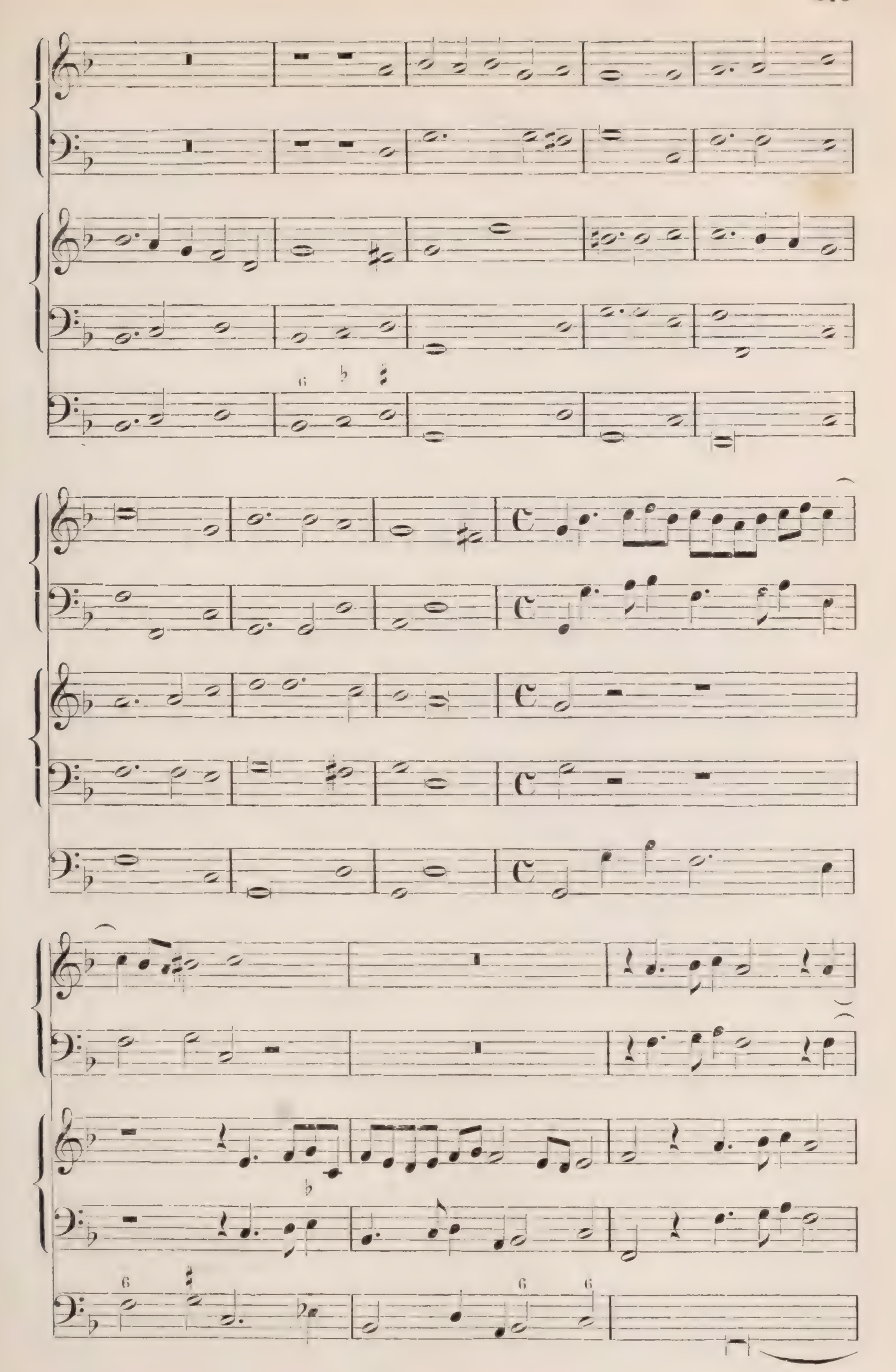
Nr. 68. Canzone.

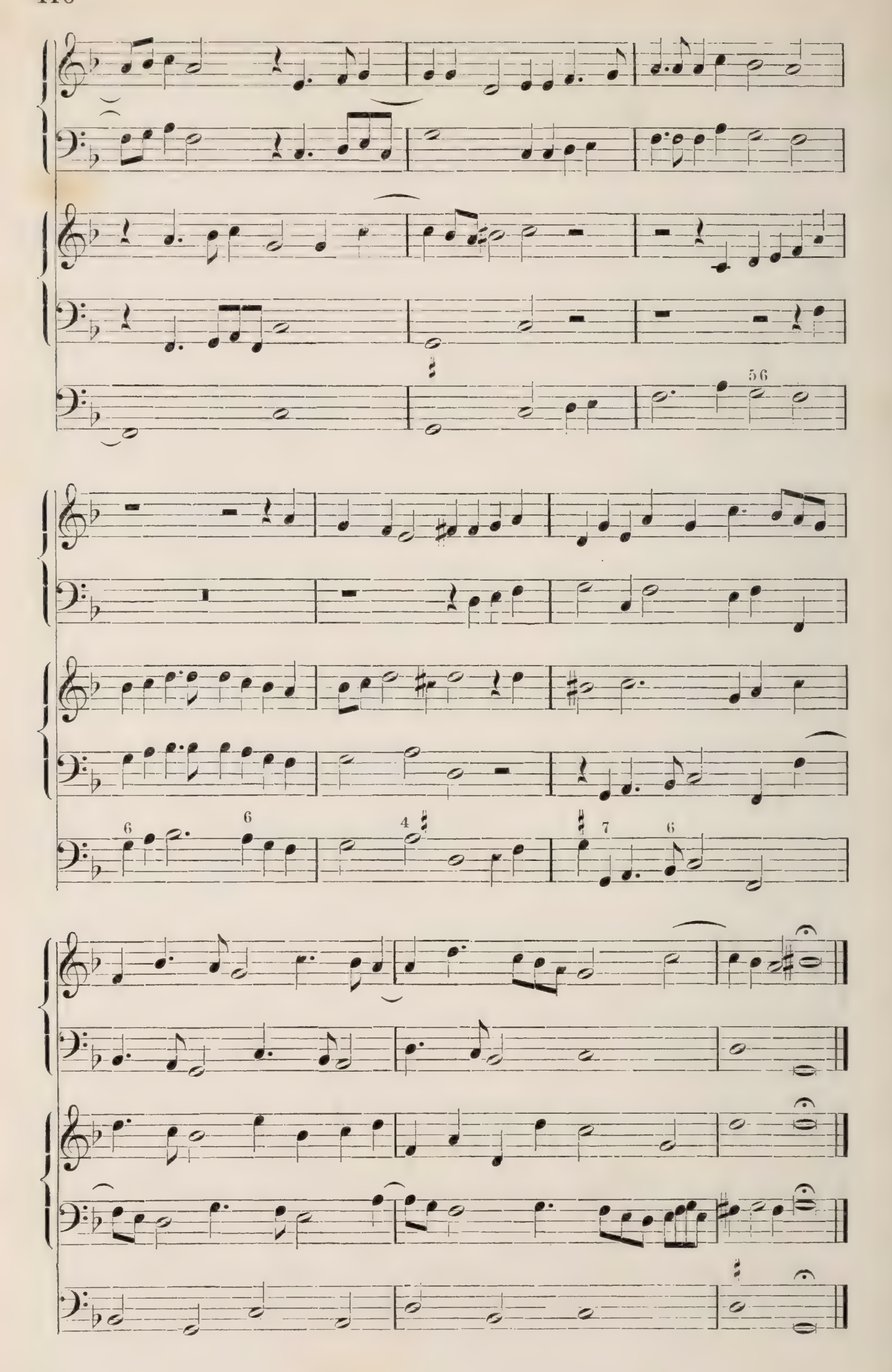





4 3♮
5 6
6
6
4♯
6
♮


3
2
♮4♯
4♯
♯
6
6

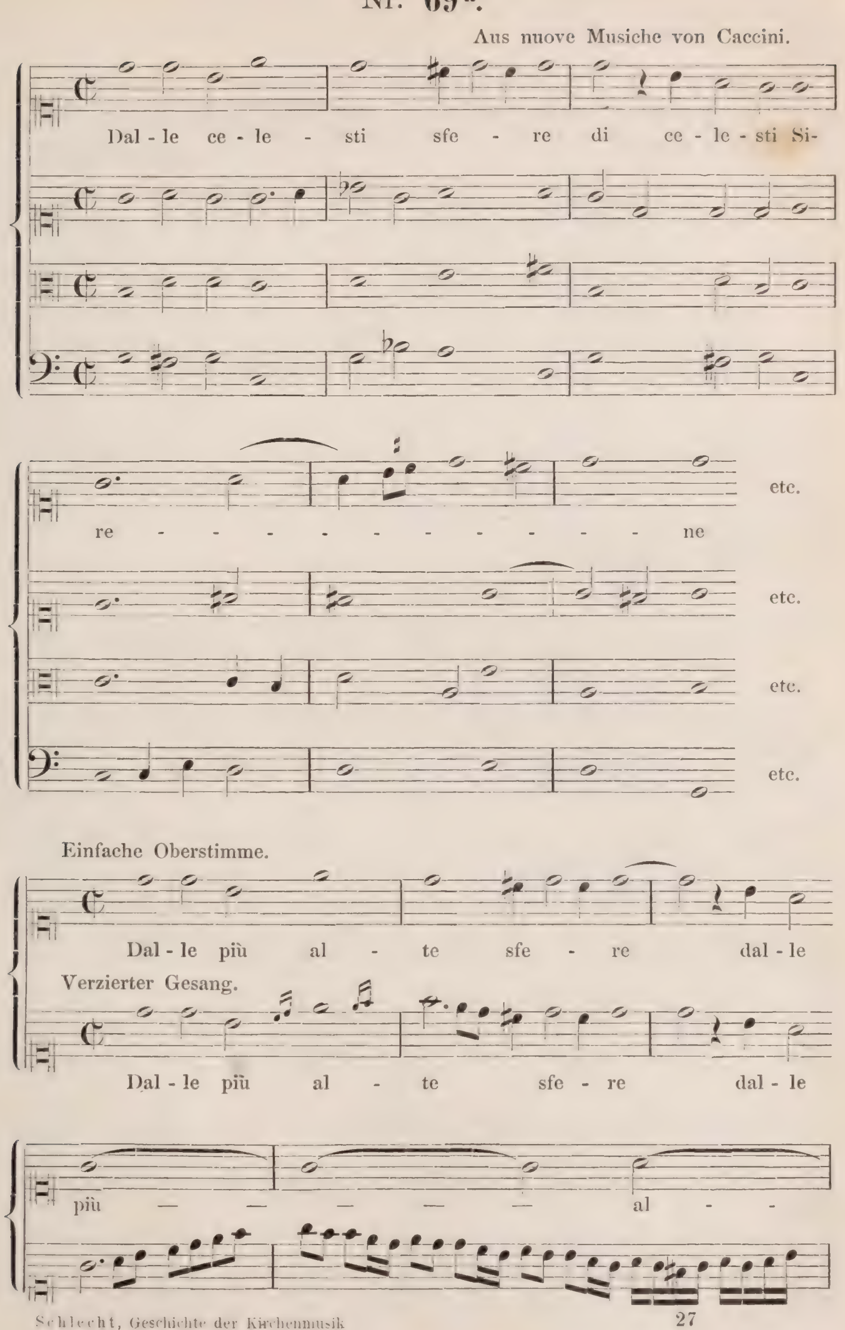


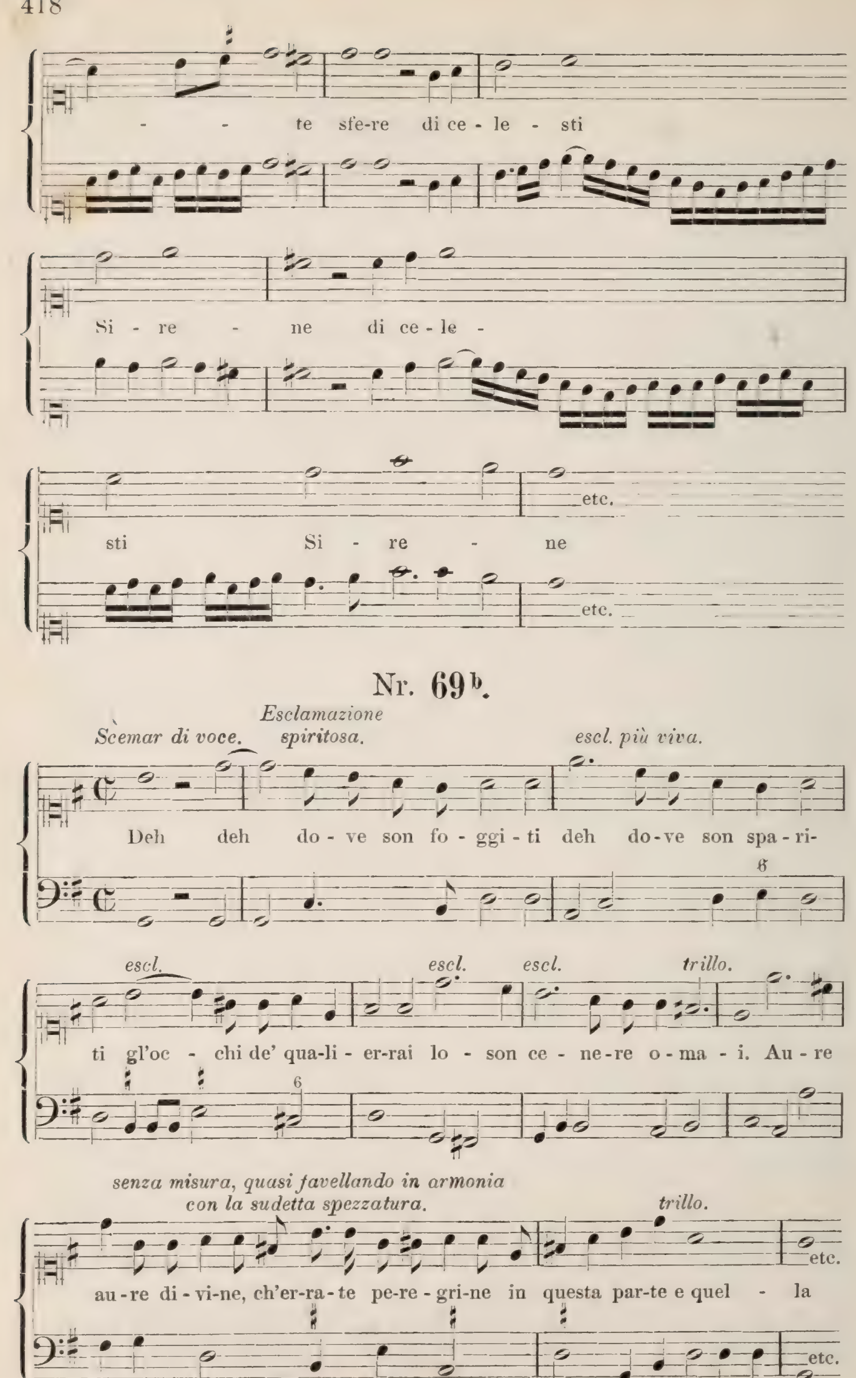


56
6
6
4
7
6

Nr. 69ª.

Aus nuove Musiche von Caccini.





te sfe-re di ce-le-sti
Si-re-ne di ce-le-
sti Si-re-ne
etc.
etc.
Nr. 69b.
Scemar di voce.
Esclamazione spiritosa.
escl. più viva.
Deh deh do-ve son fo-ggi-ti deh do-ve son spa-ri-
6
escl.
escl.
escl.
trillo.
ti gl'oc-chi de' qua-li-er-rai lo-son ce-ne-re o-ma-i. Au-re
6
senza misura, quasi favellando in armonia con la sudetta spezzatura.
trillo.
au-re di-vi-ne, ch'er-ra-te pe-re-gri-ne in questa par-te e quel-la
etc.
etc.

Nr. 70. II. Act. 11. Scene.

Bonifacius. Der Teufel.




po - po - li de - vo - ti por - tin di ve - ra lo - de e - terni ho - no-
Gott er - geb-nen Völ - ker, bringt ihm mit wah-rem Lob un - auf - hör - lich Eh-
ri; che so - pra noi ris - plen-de l'im - men - sa sua pie - tà e im-mutabil si
re denn ü - ber uns er - glänzt sei - ne Gü - te oh - ne Mass und in e - wi - ger
ren - de l'al - ta sua ve - ri - tà e immuta - bil si
Rein - heit strahlt sei - ner Wahr - heit Licht, und in e - wi - ger
ren - de al - ta sua ve - ri - tà. Mà di quà fret - to-
Rein - heit strahlt sei - ner Wahr - heit Licht. Mit welch ha - sti - ger
lo - so compa - rir veg-gio un Messa - gier fe - sto - so, che to - sto nel mi-
Ei - le seh' ich dort ei-nen fest-li-chen Bo - ten na - hen, so bald er mich er-


rar mi non sò con qual pensi e - ro dis ceso è dal de-strie - ro.
blick-te stieg er vom Pfer-de, in wel-cher Ab-sicht mag er kommen?
Der Teufel.
Per si lun-go vi - ag-gio per te al - ta ven - tu - ra dal - le la - ti - ne
Endlich nach langer Rei-se vom Schicksale be-günstigt komm ich als Freuden-
mu - ra ciun - ge lie - to Mes - sag - gio à te mi man - da Ag-
bo - te hier an von Ro - mas Mau - ern. Ich bin ge-schickt von Ag-
la - e ap - pren-di tu dal - le sue no - te il re - sto.
la - e aus ih - rem Brief wirst du das Näh're er - fah-ren.
Bonifacius.
Che da co - la tu ven - ga, io ben rac - co - glio che di sa
Dass du von ihr ge - sen - det, ist oh - ne Zweifel, denn ich er-


gem-ma il segno è ma - ni - fe - sta, e di pro-pria sua mã ver-
ken - ne ge - nau des Brie-fes Sie - gel, und das Blatt ist von ih - rer
er liest:
ga - to il fo - glio. A Bo-ni-fa-zio il so-spi-ra-to Amante Ag-
Hand ge-schrieben. Dem Bo - ni - fa - zi - us, ih-rem vielgeliebten, wünscht
4 3
lae pre - ga sa - lu - te. Del tuo va - lor co - stan-te, dell' a-
Glück sei - ne A - gla - e. Von dei-nem Man-nes - mu - the, dei - ner
mor del-la fè del-la vir - tu - te maggior prova non cerio, e solo at-ten-do
Lie-be, deinem Glauben ver-lang ich kei-ne wei-te - re Pro - be, ich er-war-te
6
4
6
4
il bra - ma - to ri - tor - no, nel - la tu - a lon - tan - za io moro ar-
dei - ne schleuni - ge Rückkehr; fer - ne von dir verschmachte ich aus Ver-
4 3


den - do, ho - mai dun - que à far lie - to il mio sog - gior - no
lan - gen, Wohl-an! willst du er - freu - en mein Le - ben,
5♭
tor - na, e se non è spen-ta in te l'an-ti - ca fe - de, af-fret - ta i
kom - me, und wenn dei - ne Lie - be und Treue nicht er - lo - schen, be - ei - le
passi, e met - ti l'a - li al pie - de, de - sti - na - to alle
dich ja und be - flüg - le die Füs - se. Al - les ist schon be-
6♭ 4 3 ♭
noz - ze, la - scia pure ogni im - pac - cio, com' io per te ban-
rei - tet, las - se al - le Be - sorg - niss, auch ich ent - sag für
♭ 6 4 ♭
dis-co ogn' al-tra vo - glia, poi che l'anti - co l'ac-cio che già ci strinse l'a-
dich je-dem an-dern Wunsche, o dass das al - te Band das die Lie-be um uns
♭


mor più non si scioglia; tor - na fe - li - ce, tor-na on - de fe - sti par-
wand sich nicht mehr lö-se! Kehr glücklich wie-der, keh-re wie-der zu Hochzeits-
ti - ta, che tua sa - rò fin - che havrò spirito e vi - ta. A ri - tor - nar m'af-
festen, denn dein bin ich so lang ich athme und le - be. Zur Rückkehr drängt sie
4 3
♮6
fret - to quan-do ho-mai da vi - ci - no scor-go di Tar - soi mu-ra
mich, jetzt, da schon die Mau-ern von Tharsus vor mei-nen Bli - cken lie-gen,
♮6
7 6
e do - ve - rò la - sciar l'opera imper-fet - ta; da si lun - go ca-
ich soll das Werk nun un - vol - len - det las - sen; nach lang-wie - ri - ger
mi - no vol-gero in dietro il pie - de, sen - za por - tare il de - si-
Rei - se soll ich zu - rü - cke keh-ren, oh - ne das an - ge - streb - te


a - to pegno che Ag - lae da me ri - chie - de pri - ma de - ve di
Pfand zu brin - gen, das Ag - la - e be - gehr - te, Got - tes Reich hab ich
Di - o cer - casi il Reg - no. Sù sù nell' alta im-
ja vor Al - lem zu su - chen. Nach sol - chen Grün - den
pre - sa non ti ri - tar - di il co - re; do - ve par - la pie-
kann un - mög - lich der Muth mir er - lah - men; wo die Fröm - mig - keit
tà, sia mu - to l'a - mo - re.
spricht, muss schweigen die Lie - be.
Demonio.
Tu dun - que ohi - mè nan - dra - i di Tar - so entro al - le mu - ra
Du wirst es ja doch nicht wa - gen, in Thar - sus Mauern zu dringen


in - fe - li - ce, e non sa - i, che là pien di ter-
Un-glück-se - li - ger, und weisst du, dass hier al - les voll
ro - re al - le fu - rie com - pag - no er - rail fu - ro - re,
Schrecken, und die Wuth mit den Fu - ri - en sich ver - mäh - let,
fra tan-ti mor - ti e tan-te in cau - to ohi - mè tu vo - glie - rai le
und unter solch Mor-den, sol-che Ge - fah - ren willst du dich un - vor- sich - tig
6
6
pian- te? ah! se pur sag - gio se - o! fuggi il fe - ro - ce
stür- zen? ach! dass du wei - se sei - est! fliehe die grau - sa - me
scem - pio, fug - gi la ter - ra a - va - ra, il Po - pol em - pio.
Mar - ter, flie - he den frucht- lo - sen Bo - den, das ar - ge Volk.
5 6
4


Bonifacius.
Ciò fre - nar già non puo - te i de - sir mi ei, quan-do cre-dessian-
Nicht mehr lässt sich be-zähmen mein heiss Ver-lan-gen, auch wenn ich selbst den
cor giunger à mor - te; che sti - ma immenso a - qui - sta un al - ma ar-
Tod da - bei er - lei - de. Was kann ich Grössres fin - den, was Bess-res er-
di - ta per lo ciel per la fè per - der la vi - ta!
rin - gen, als für Him - mel und Glau - ben zu ster - ben!
Demonio.
Fug - gi, deh fug - gi! in - fe - li - ce a pi - ù se - cu - ri li - di,
Flie - he, ach flie - he! Un-glücksel' - ger, an ein mehr sich-res U - fer;
già contro à te vib - rare il ferro i - ra - to. veggo fi - eri ho-mi - ci-di,
schon seh' ich ge - gen dich ge-zückt die Schwerter, schon die grausamen Mörder,


già del tiranno ar-ma-to le mi - naccie pa-ven-to as-col-to i gri-di.
hö-re schon mit Entsetzen des be-waff-ne-ten Tyrannen drohen-de Ru-fe.
Bonifacius.
Se so - no sca - la al ciel la mor - te e'l san - gue
Wenn Tod und Mar - ter die Stu - fen sind in den Him-mel,
per sa - li - re alle sfere e - ter-ne e bel-le, l'a-ni-mo in me non langue.
und das Blut mir die himm-li-schen Thore öffnet, soll es mir an Muth nicht fehlen.
Demonio.
Se giunge-re alle stel-le non può, chi pria non ve-de la - ce-ra-to e tra-
Kann zu den Sternen der nur ge-lan-gen, dem zu - vor die sterbliche Hülle bis
fitto il mor-tal ve-lo an - gu - sto e il var - co on-de si poggia al
aufs Ge-bein zerfleischt ward, dann ist sie eng die Stra-sse, die führt zu dem


cie - lo. Mà già da noi non chie - de quel chi è som-ma bon-
Him - mel. Doch nein, so Ar - ges for - dert nicht von uns je - ne
tà stra - tio co - tan - to l'immen - sa su - a pi - e - tà non bra - ma.
un-end - li - che Gü - te. denn sei - ne Lie - be, sie verlangt nicht nach Blut.
il san-gue, anzi s'al - tri t'uc - ci - de il cielo offende, e se da te di-
Je-des Blut. auch des Fremden. be - leidigt den Himmel. wenn's liegt in deiner
pende e vi - tar l'al - ta off - e - sa per - chè a tan - to de-
Hand. ei - nen Mord ab - zu - wen - den. Wa - rum denn treibt dich der
lit - to ohi - mè si por - ta l'a - ni - ma trop-po ac - ce - sa
feu - ri - ge Muth nun an, ach! zu ei - nem sol-chen Ver - bre - chen!

quel - la vir-tù che à grave fallo è scor-ta è vi - ti - o e non vir - tude.
Die Art von Tapferkeit ist schwere Sünde, ver-dient nicht den Namen „Tu-gend".

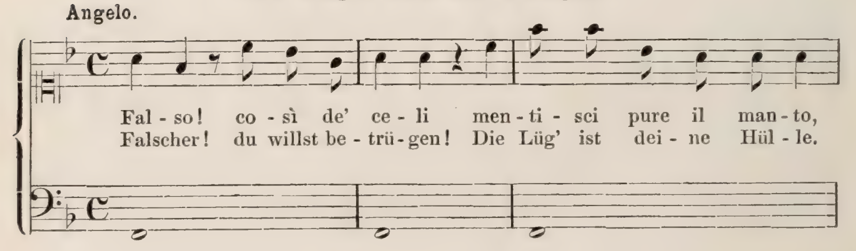
Dunque s'in te si chiu - de saggio con - si - glio ò Bo - ni - fa - zi - o,
Ist nun in dir noch ein ver-nünft'ger Ge - dan - ke, o Bo - ni - fa - zi- us!

ho - mai da quel on - te cru - de - li, che à mè nel sen
ach, flie - he dies gräss - li - che Schicksal, das mir mit Angst mein

tre-man-te il cor pre-dice, fug - gi, ah fug - gi in - fe - li - ce.
Bu - sen hier ver - kün - det! flie - he, ach flie - he! Unglück-sel' - ger.

12. Scene.

Ein Engel und die Vorigen.




chea di sco - prir le fro-di tue ru - bel - le ha co - tant oc - chi il
Um auf - zu - de - cken deine falschen Pla - ne, da hat der Him-mel so
ciel quant es - so ha stel - le. Mal - va-ggio em - pio pro - ter - vo
vie - le Au - gen als Ster-ne. Ver-fluch-ter! gott-lo - ser, auf-rüh-
spi - ri - to ru - belle e ri - o. Tu gar - re - giar, tu con - tra-star con
re-ri-scher Geist, du Ver-worfner! Du un - ter-stehst dich, Got-tes Plan zu
Di - o. Spe - ri for - se tur - bar l'or - di - ne e - ter - no da pre-
kreu-zen! Hoffst du et - wa, die e - wi - ge Ord-nung auf - zu - hal - ten
scrit - ti suoi fi - ni, ai de - cre - ti di - vi - ni, non an - co
in der Er - fül - lung? hast du noch nicht ge - ler - net, dass auch der


mi para à so - ggia-cer l'in - fer - no! questo è il te - nor del - la
Höl - len-fürst ihr ge - hor-chen müs-se! Das ist der Wil - le sei - nes
sua legge e - ter - na, ch'oggi pur Bo - ni - fa-zio à Tar - so ar - ri - vi
ew' - gen Ge - se - tzes, dass noch heut Bo-ni-fa - zi - us kom - me nach Tharsus;
co - lui che il ciel go - ver - na co - sì nel cielo ha fis - so,
er, den der Him-mel lei - tet, holt dort auch sei - ne Stär - ke,
nell' im - pre - se del ciel tre - mi l'a - bis - so!
im Ge - fühl die - ser Macht zit - tre die Höl - le!
Demonio.
Par - to con - fu - so, e vin - to che con - tro al Rè so-
Wirr und be - siegt wei - che ich; ge - gen Gott den höch-sten

vran-no o - gni fro-de o-gni ar-dir con-tra - sta in - va - na.
Kö - nig ist um-sonst je - der Trug und jeg - li-ches Mühn.

Angelo.

Fug - gi per - fi - do, fug - gi del so-le i rag - gi ar - den - ti e
Flie - he! Treu - lo - ser. flie - he den Strahl der holden Son - ne. da-

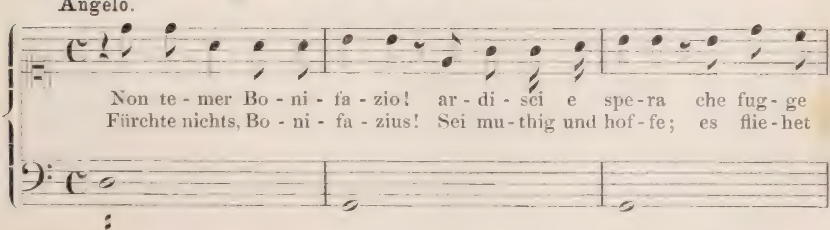
là do - ve rim-bom - ba do - glio - so il su - on delle per - du - te gen - ti.
hin. wo wi - der - hal - len die Schmerzens-ru - fe der Ver-wor - fe - nen. im

sie - no gl'a - bis - si a te car - ce - re e tom - ba.
Schoosse des Ab - grun - des, dort sei - est du ge - ban - net.

13. Scene.

Der Engel und Bonifazius.

Angelo.



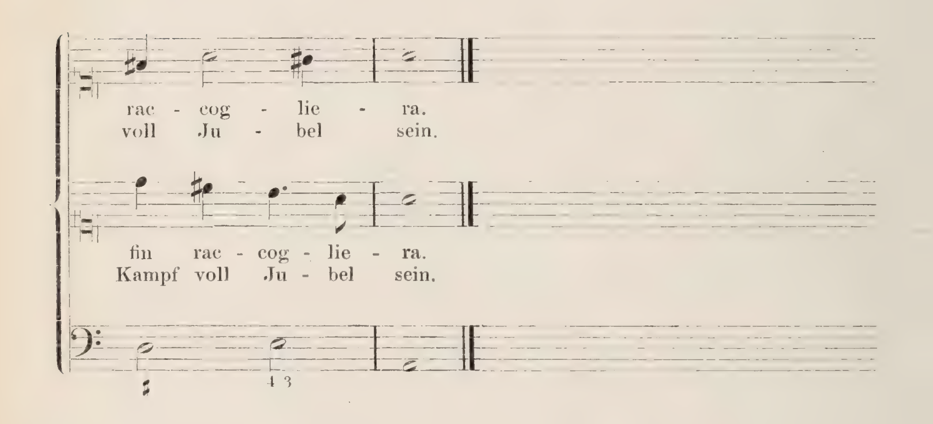

Plu - to a tua ro - vi - na in ten-to, e sap-pi pur, che s'al e - ter - na
Sa-tan, der dei-nen Sturz ver-suchte, und wisse nur, dass, wenn zu ew'- gen
sfe - ra ti ri - chia mas - se Dio tra il ferro e il san - gue,
Sphä-ren dich durch das Schwert und Blut Gott zu sich rü - fe,
fo - ra dol - ce il tor - men - to; anch' ei d'un a - spro le - gno,
die - se Qual wür - de süss sein; hat ja auch er durch's Kreuzholz
qua-si Rè di do - lor sul tro - no a - sce-se; qual pro-de Ca-pi-
als ein Kö - nig des Schmerzens den Thron sich errun-gen; die - ser erlauchte
ta - no ch'al-le più dure im - pre-se fa con l'e sempi di suoi guerrier più
Füh - rer gibt sei - nen Kriegern zu den schwierigsten Thaten das er-haben-ste


for - ti: Il no-stro Dio so-vra-no per la via degl' af fan-ni e del - le
Bei-spiel; Er unser höchster Meister lehrt nus nicht nur durch Worte, sondern
mor - ti in vi - ta con la vo - ce, e con e - sem-pio in - se - gna.
auch durch die That und sein Vor-bild freu-dig in den Tod zu ge - hen.
On-de a chi la sua cro - ce die - tro all'or-me di lui por - tar s'in-
Hört die tröst - li - che Leh - re: Wer sein Kreuz auf sich nimmt und mir nach-
ge - gna il tra - va - glio è jo - con - do so - a - ve il gio - go
fol - get, dem wird lieb - lich die Mü - he und süss dies Joch
et non gra - vo - so il pon - do.
und oh - ne Schwere die Bür - de.
Bonifacius.
Già! maggior di me
Ja! du hast ü - ber


stes - so tu m'hai re-so Lu - cin-do, e quan-to alla li - da - de io più m'a-
mich selbst mich erhoben, Lu - zin-do, je mehr ich mich nun nä - he-re die-sen
pres - so, più fer-mo in Di - o ri - vol- go i miei de - si - ri e se
Mauern, so heis-ser er - glüht in mei-ner Brust die Sehnsucht; und wenn
pur mia for - tu - na co - là in mez - zo ai Mar - tiri hog - gi mi chiama
heu - te mein Glück in den Chor der Mar - ty - rer mich von hier soll-te ru - fen
al - la ce - le - ste cor - te, non fù non è non sa - rà vi - ta al-
hin zu des Him-mels Hö - hen, so wä - re nie und nim-mer ir - gend ein
cu - na più fe - li - ce gia mai del - la mia mor - te!
Le - ben so be - se - li - gend, als die - ses mein Ster - ben!

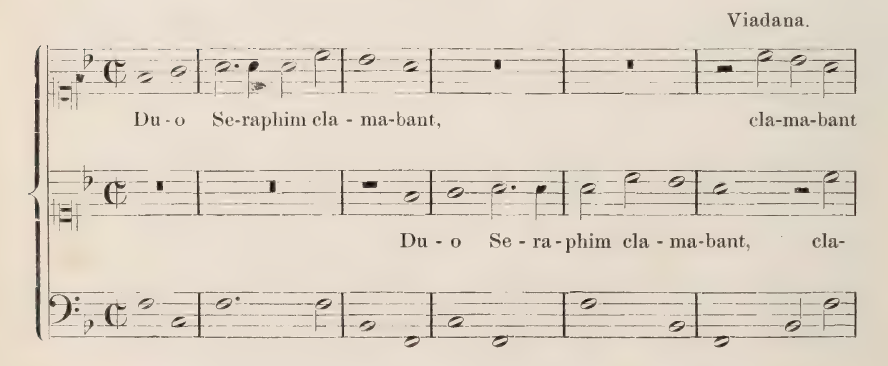

Beide.
De' tor - men - ti più no - cen - ti non si te - ma l'im-pie-
Kei - ne Mar - ter, noch so schrecklich, las-se der Hen - ker un - ver-
De' tor - men - ti più no - cen - ti non si te - ma l'im-pie-
Kei - ne Mar - ter, noch so schrecklich, las-se der Hen-ker un - ver-
tà, che quei ch'in pian - to se - mi - na, ric - ca la messe in
sucht, wenn wir in Thrä-nen Sa - men streun, voll Ju - bel wird die
(sic.)
tà, che quei ch'in pian - to se - mi - na, ric - ca la
sucht, wenn wir in Thrä-nen Sa - men streun. wird voll des
giu - bi - lo, in giu - bi - lo al fin rac-co - glie - ra ric - ca la
Ern - te sein, die Ern - te sein; doch nach dem Kampfe wird voll des
messe in gui - bi - lo al fin rac-cog - lie - ra.
Ju - bels die Ernte sein, nach dem Kampf voll Ju - bel sein,



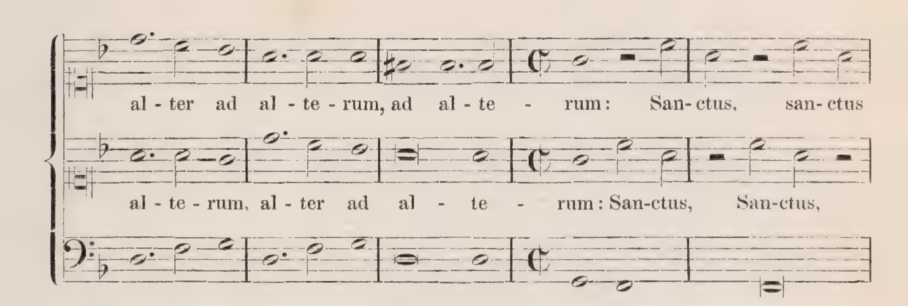


Nr. 71.

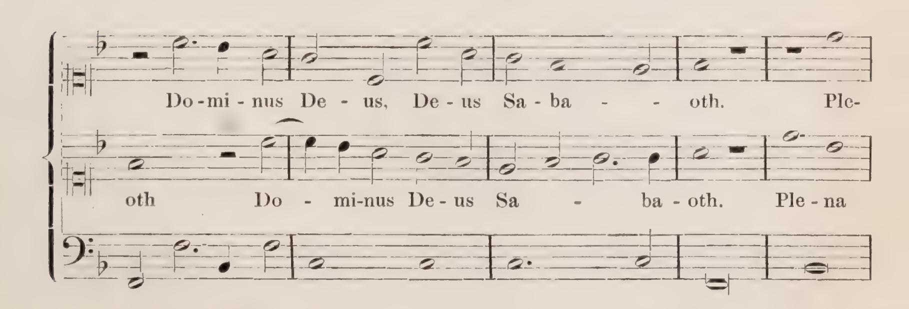
Viadana.



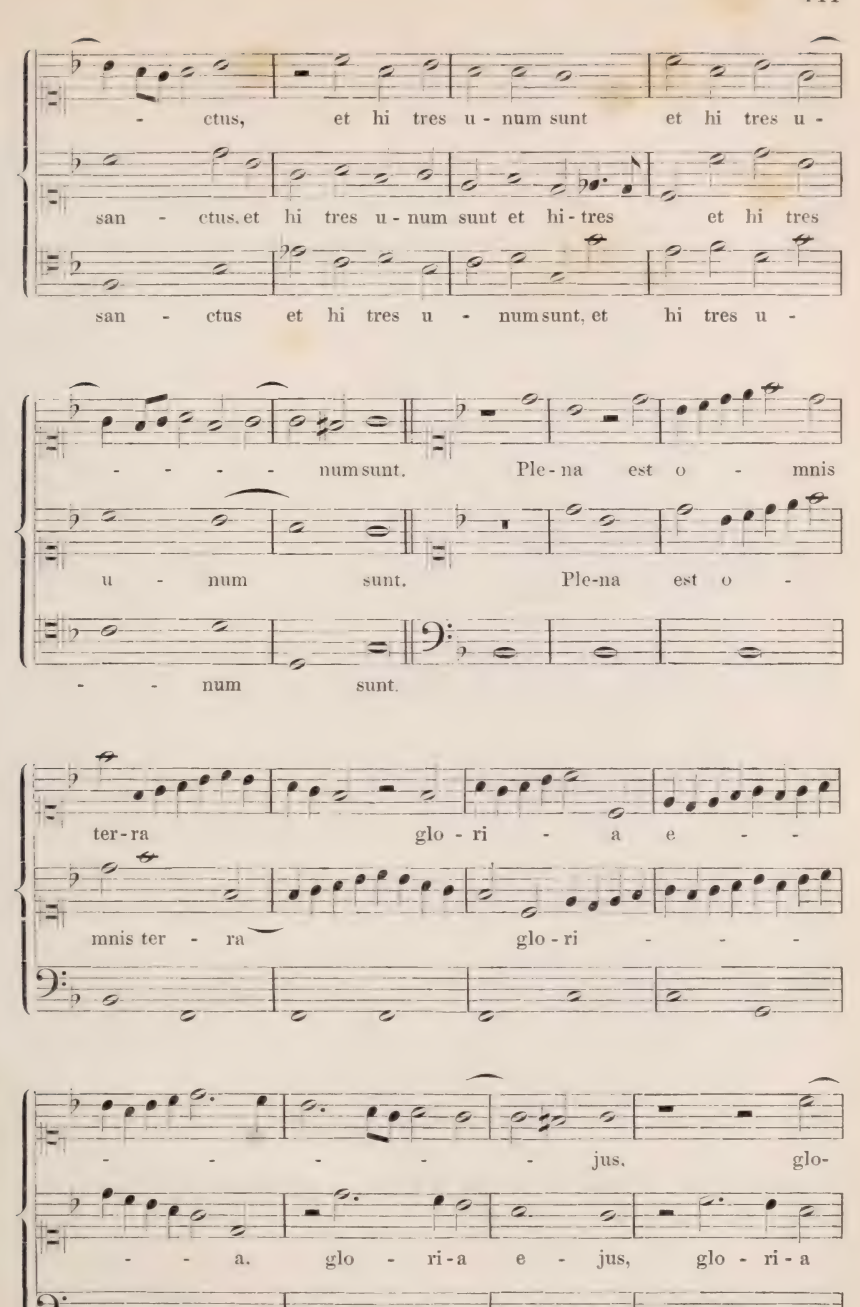

cla - ma- bant cla - ma - - bant. Al-ter ad al - te - rum,
ma-bant cla-ma - bant. Al - ter ad


al - ter ad al - te - rum, ad al - te - rum: San- ctus, san- ctus
al - te - rum, al - ter ad al - te - rum: San-ctus, San-ctus,


San - - ctus san - - ctus.
san - ctus, san - - ctus. Do - mi-nus de - us Sa- ba-


Do - mi - nus De - us, De - us Sa - ba - - oth. Ple-
oth Do - mi-nus De - us Sa - ba - oth. Ple - na


na est o - - mnis ter - ra
est o - mnis ter - ra
Glo - ri - - - -
Glo - ri - - - a e - - - -
Qui l'Organista suona et canta.
- a glo - ri - a e - jus.
Tres sunt, qui te - sti-
- - - - - jus.
Tres sunt, qui te - sti-
mo - ni - um dant in coe - lo: Pa - ter, Ver - bum et Spi - ri - tus san-
mo - ni - um dant in coe - lo: Pa - ter, Ver - bum et Spi - ri - tus

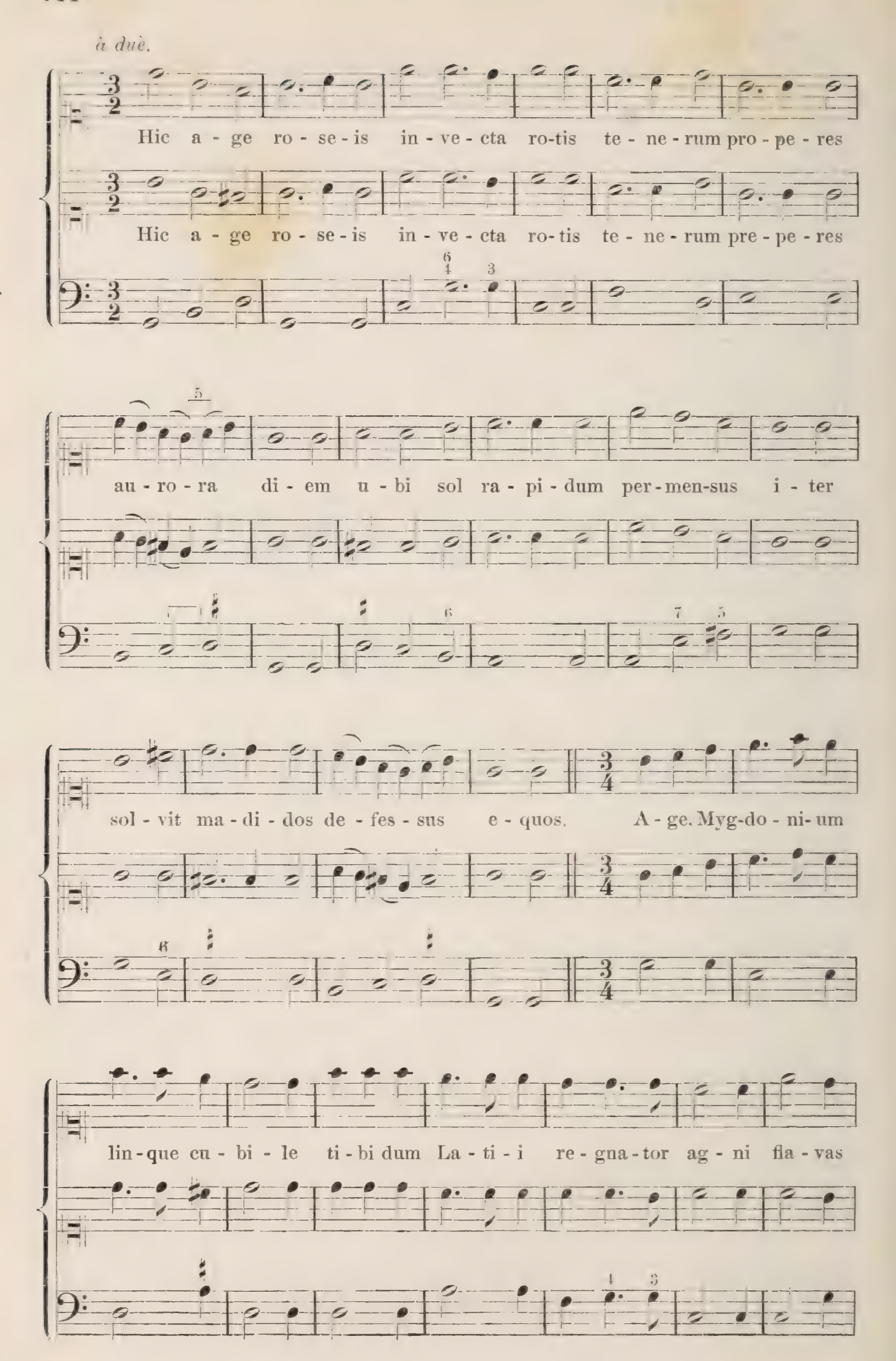

- ctus, et hi tres u - num sunt et hi tres u -
san - ctus, et hi tres u - num sunt et hi - tres et hi tres
san - ctus et hi tres u - num sunt, et hi tres u -
- - - - num sunt. Ple - na est o - mnis
u - num sunt. Ple-na est o -
- - num sunt.
ter - ra glo - ri - a e - -
mnis ter - ra glo - ri - - -
- - - - - jus. glo-
- - a. glo - ri - a e - jus, glo - ri - a

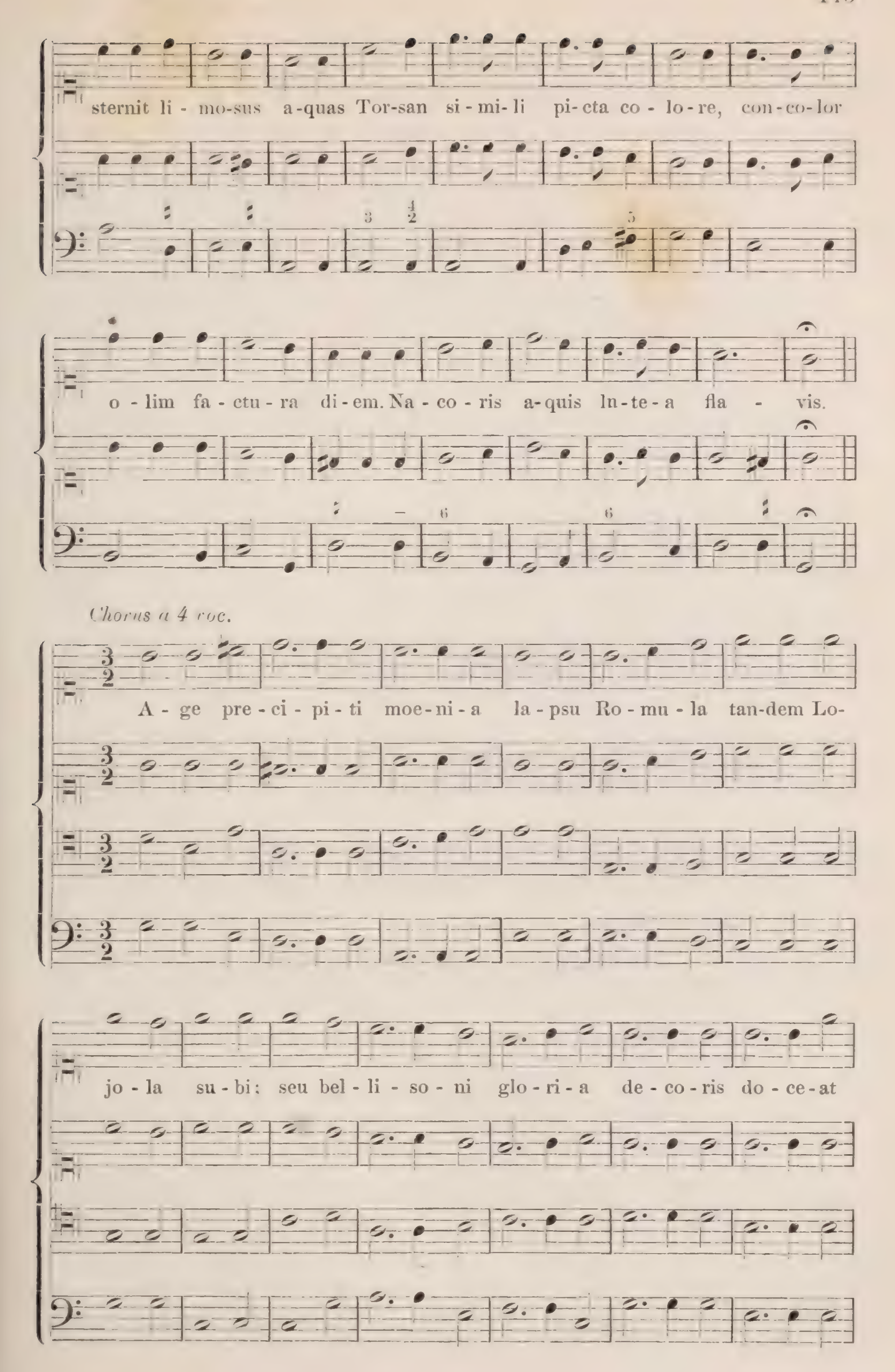


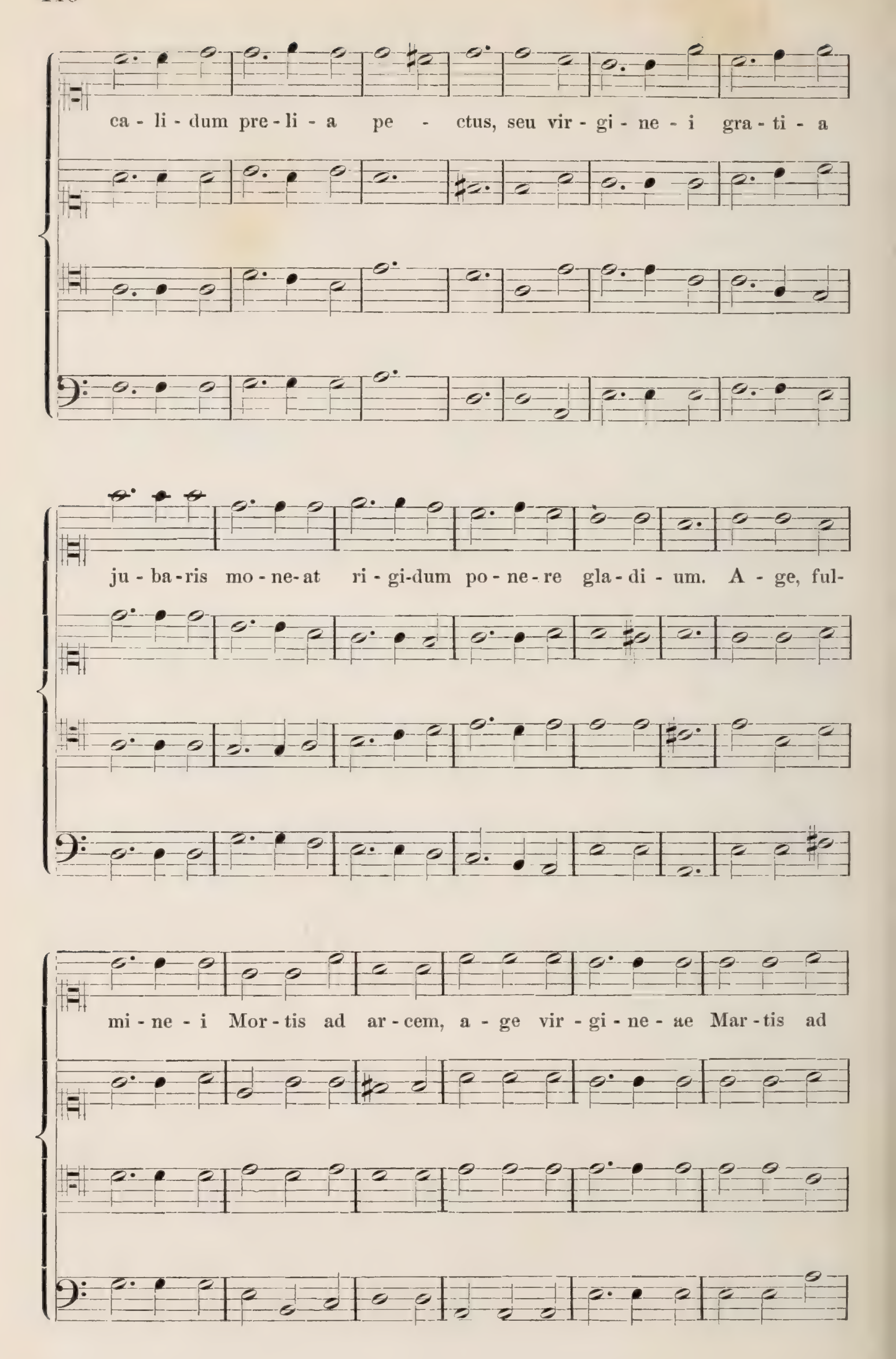
Nr. 72.

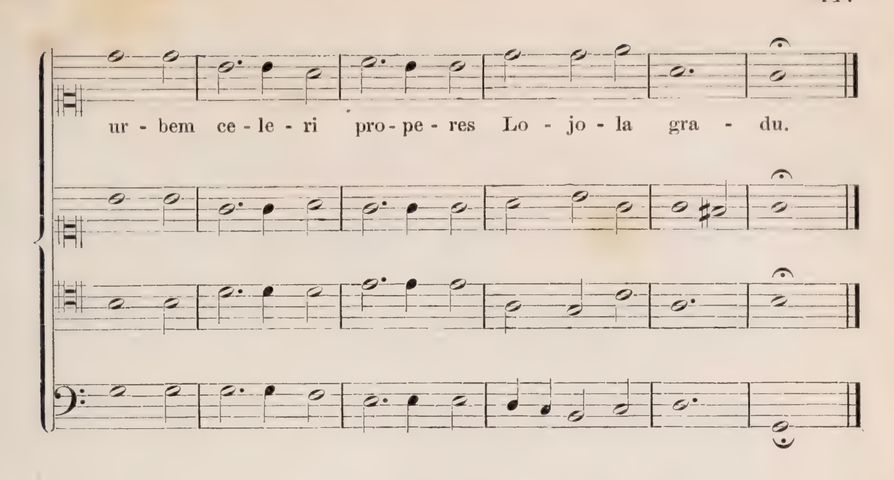
Ritornello. Aus der Oper: Apotheosis S. Ignatii v. Kapsperger.


Roma Recit.
Non-dum pro-pin-qui nu - ci - us Phoe-bi ni - tor ro - se - um se-
re - no di - vi - dit mun - do ju - bar? A - gi - te! mo-
rantem pu- be- res dul-ci di - em sti-mu- la - te. can - - - - -
- tu. Sic ex - ci - ta - tam gar - ru - lo Au - ro - ram
so- no ad con - su - e - tas lu - cis ex - sti-mu-lat vi - ces ca - no-ra vo-lu - crum
turma ac ta - ci - tae mo-ras se - ro- sa no-ctis pro-vo-cat len - tum ju - bar.


à duè.
Hic a - ge ro - se - is in - ve - cta ro-tis te - ne - rum pro - pe - res
Hic a - ge ro - se - is in - ve - cta ro-tis te - ne - rum pre - pe - res
au - ro - ra di - em u - bi sol ra - pi - dum per - men-sus i - ter
sol - vit ma - di - dos de - fes - sus e - quos. A - ge. Myg-do - ni - um
lin - que cu - bi - le ti - bi dum La - ti - i re - gna - tor ag - ni fla - vas


sternit li - mo-sus a-quas Tor-san si-mi-li pi-cta co - lo-re, con-co-lor
o - lim fa - ctu - ra di - em. Na - co - ris a-quis lu-te - a fla - vis.
Chorus a 4 voc.
A - ge pre - ci - pi - ti moe-ni - a la - psu Ro - mu - la tan-dem Lo-
jo - la su - bi; seu bel - li - so - ni glo - ri - a de - co - ris do - ce - at


ca - li - dum pre - li - a pe - ctus, seu vir - gi - ne - i gra - ti - a
ju - ba - ris mo - ne - at ri - gi - dum po - ne - re gla - di - um. A - ge, ful-
mi - ne - i Mor - tis ad ar - cem, a - ge vir - gi - ne - ae Mar - tis ad



Nr. 73.

Giac. Carissimi.

Violino Imo.

Violino IIdo.

Fagotto.

Alto.

Tenore.

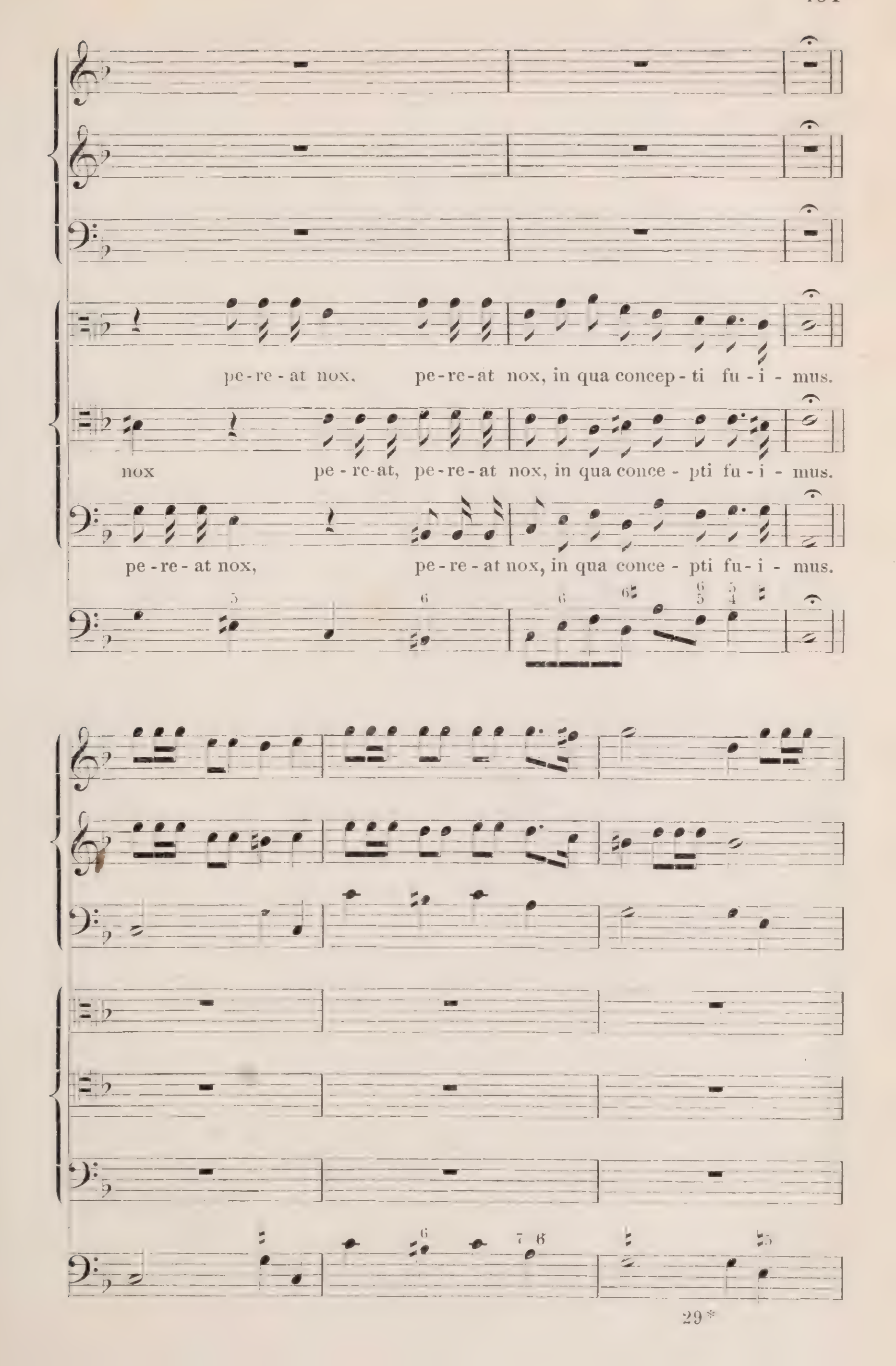
Basso.

Organo.


Quo - ni - am do - lo - res in-
Quo mo - do prae-ve - ne - runt nos ge - mi-tus mor - tis?


fer-ni cir-cum-de-de-runt,
quo-mo-do in hac flam-ma pe-ren-ni cru-ci-
heu, heu, heu, heu nos mi-se-ros! heu,
heu, heu, heu, heu nos mi-se-ros! heu,
a-mur in-cen-di-o, heu, heu, heu, nos mi-se-ros heu,


heu, do-len-tes, heu, do-len - tes! Pe-re-at di-es.
heu, heu, do-len-tes, do-len - tes! Pe-re-at
heu, heu, do-len-tes, do-len - tes!
pe-re-at di-es, in qua na-ti su-mus
di-es, pe-re-at di-es, in qua na-ti su-mus pe-re-at
Pe-re-at di-es, pe-re-at di-es, in qua na-ti su-mus


pe - re - at nox, pe - re - at nox, in qua concep - ti fu - i - mus.
nox pe - re - at, pe - re - at nox, in qua conce - pti fu - i - mus.
pe - re - at nox, pe - re - at nox, in qua conce - pti fu - i - mus.


Quis sta - re po - te - rit cum
i - gne de-vo-ran-te?
Quis sta-re po - te-rit cum ar - do - ri-bus sem-pi - ter.i.?


Qua-re non su-mus in u-te-ro mor-tu-i?
Qua - re, qua-re ex-cep-ti
cur, cur u-be-ri-bus la-cta-ti?
cur, cur u-be-ri-bus la-cta-ti?
ge-ni-bus, cur non ab u-te-ro transla-ti ad


qua - re mi - se - ris da - ta est lux ?
qua - re mi - se - ris da - ta est lux ?
tu - mu-lum, qua-re da - ta est vi - ta his,
Heu, heu, heu,
Heu, heu, heu,
qui in a - ma - ri tu - di - ne a - ni - mae sunt? Heu, heu,


heu nos mi-se-ros! heu, heu do-len - tes, heu do-len-
heu nos mi-se-ros! heu, heu, heu do-len-tes, do - len-
heu nos mi-se-ros! heu, heu, heu do-len-tes, do - len-
tes! Pe-re-at di - es, pe - re - at di - es,
tes! Pe-re-at di-es, pe - re - at di - es,
tes! Pe-re-at di- es, pe-re-at di-es, pe - re - at di - es,


in qua na - ti su-mus
pe - re - at nox pe - re - at
in qua na - ti su-mus pe - re - at nox
pe - re - at, pe - re - at
in qua na - ti su-mus
pe - re - at di - es pe - re - at, pe - re - at
nox, in qua con - ce - pti fu - i - mus, in qua con - ce - pti fu - i - mus.
nox, in qua con - ce - pti fu - i - mus, in qua con - ce - pti fu - i - mus.
nox, in qua con - ce - pti fu - i - mus, in qua con - ce - pti fu - i - mus.

Nr. 74. Anima del ricco Epulone parlante nell Inferno.




let-ti e fuo-co il suo-le: e quel-le lau-te men-se fe-
Betten und Feu-er die Soh-len; und je-ne üpp'-gen fest-li-chen
sti-ve, ahi, qual fie-ro tor-men-to in ri-mem-brarle io sen-to.
Ta-feln! ach! welch' schreckliche Pei-nen er-zeugt mir an sie zu denken;
van-ne men-di co ig-nu-do, e-gro, lan-qui-do
o! je-ner nack-te Bett-ler, der kran-ke, sie-che
La-za-ro chiedea un di pie-tà ri-sto-ro; ed io! che a mense eb-ro sed-
La-zarus bat umsonst einst um Mitleid, um Labung, u. ich! ich sass da schwelgend am
ea bar-ba-ro e fi-e-ro il dis-ca-ci-ai ma veg-go co-
Tisch kein Er-bar-men fühlend jagt' ich ihn von mir. Doch sie-he! müsst


si nol ve - dess' io! La - za - ro as - si - so d'A - bram in
ich es doch nicht sehn! La - za - rus ge - bet - tet in Abrams
sen, ric - co di glo - ri - a e pie - no di lu - ce, ahi
Schooss, er - füllt mit Herr - lich - keit um - flos - sen vom Lich-te, ach
mio du - lor! La-za-ro! ah vie- ni! vie - ni! ma in van lo
welch' ein Schmerz! Lazarus! o komme! kom-me! doch ver - ge - bens
chia - mo ei mi ri - spon-de, go - desti as - sai vi - ven - do;
ruf ich, er gibt zur Ant-wort, du hast ge - nug ge - nos - sen;
se fu bre - ve il pia - cer, sia il duo - lo e - ter - no, e - ter - no il
war die Lust auch nur kurz, die Pein wäh - ret e - wig, e - wig die


duo - lo, Ah im - men - sa pe - na! oh in - fer - no!
Pein. Oh - ne Mass die Qual! o die Höl - le!
Om - bra, che mai non lu - ce
O Nacht, die nie ein Strahl er-
lu - ce; che mostri e fu - ri - e semper ve-der mi fa,
leuch - tet, die Un-ge-heu - er nur immer mich schauen lässt,
sem - per ve - der mi fa. Quel Di - o pi - e-
im - mer mich schau-en lässt. O Got - tes lie - be-

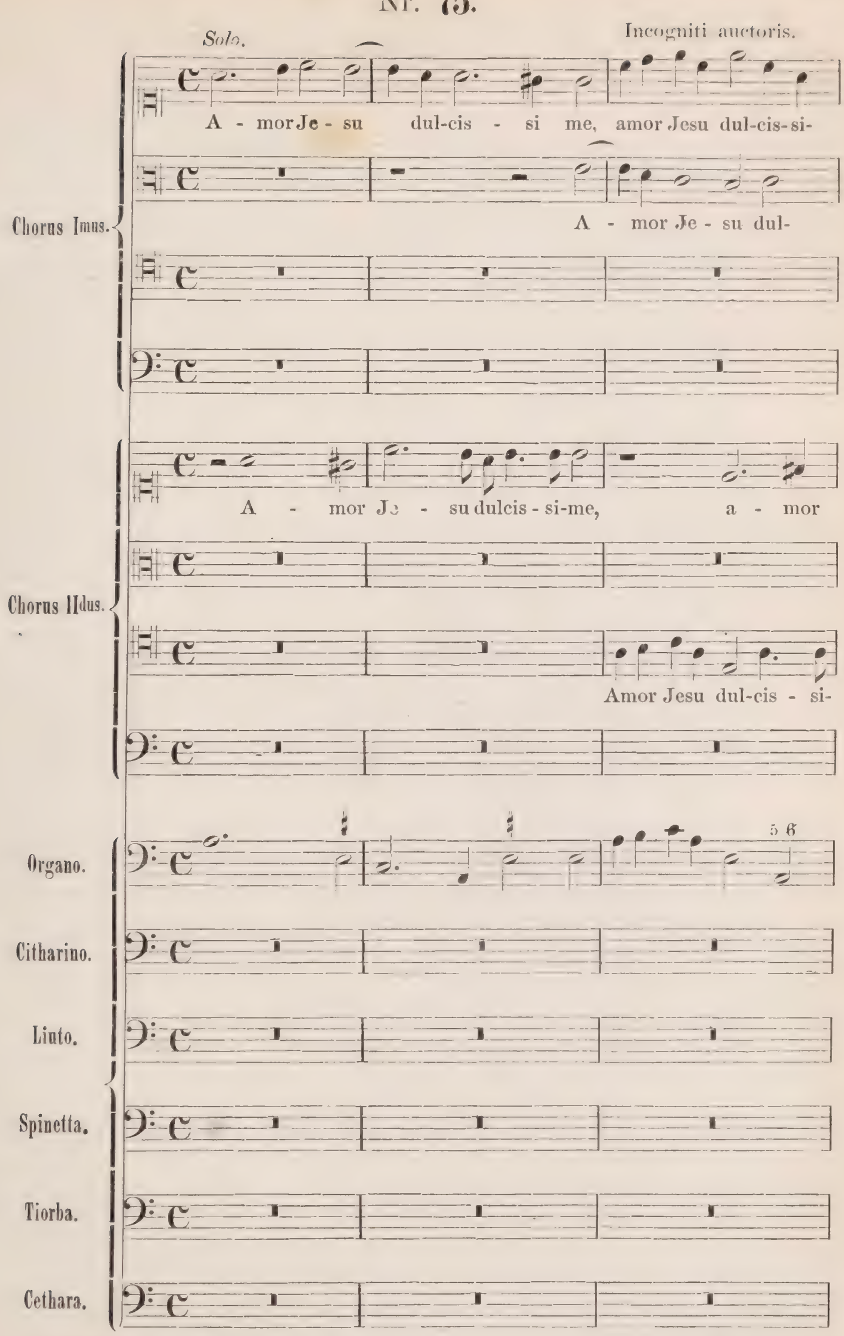

to - so, a - ma - bi - le che mai non si ve-
vol - les An - ge - sicht wird nie mein Au - ge
dra, et mio tor-mento e - ter - no,
sehn', das ist für e - wig mei - ne Qual,
la pe - na mia sa - ra.
für e - wig mei - ne Pein.
la pe - na mia se - ra.
für e - wig mei - ne Pein.
Om - bra che mai non
O Nacht die nie ein

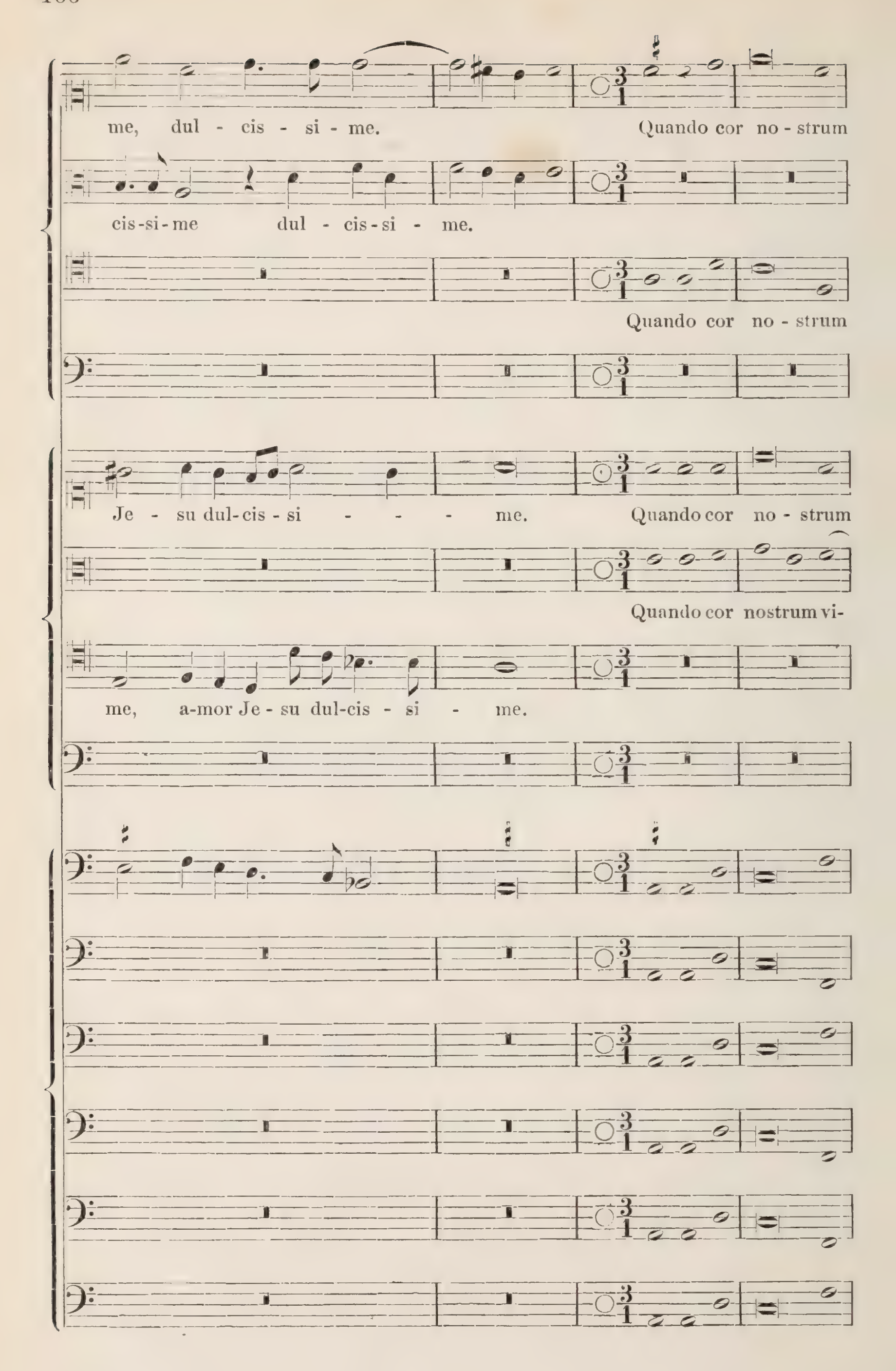

lu - ce lu - - ce, che mo-stri e
Strahl er - hel - - let, die Un - ge-
fu - ri - e sem-per ve - der mi fa, semper ve-der mi
heu - er nur im - mer mich se - hen lässt, immer mich se-hen
fa. Quel Di - o pie - to - so a-
lässt. O Got - tes lieb - vol - les An-
ma - bi - le il mio tor - men - to, il mio tor-
ge - sicht das ist für e - wig; das ist für
men - to, la pe - na mia sa - ra, sa - ra.
e - wig, für e - wig mei - ne Pein, mei - ne Pein.


la pe - na mia sa - ra. Quel
für e - wig mei - ne Pein. O
Di - o pie - to - so a - ma - bi - le la
Got - tes liebe - vol - les An - ge - sicht für
pe - na mia sa - ra, la pe - na mia sa
e - wig mei - ne Pein. für e - wig meine
ra, la pe - na mia sa - ra.
Pein, für e - wig mei - ne Pein.

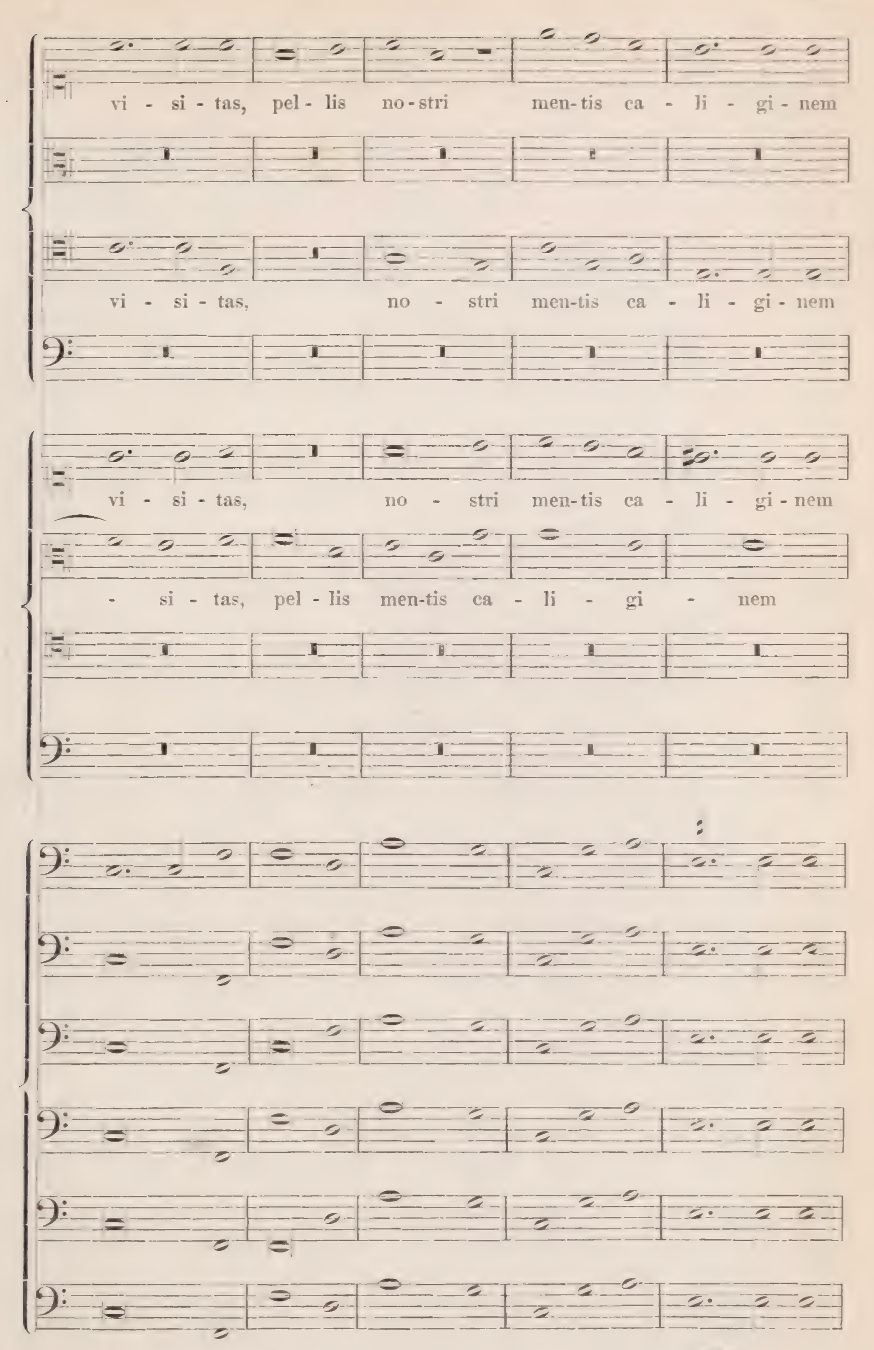

O tor - men - toso in - fer - no, o fiera e - ter - ni-
O schrecken - vol - le Höl - le, o grau-se E - wig-
tà, o tor - men - toso in - fer - no, o fiera e - ter - ni-
keit, o schrecken-vol - le Höl - le, o grau - se E - wig-
tà, o tor - men - toso in - fer - no, o fiera e-
keit, o schrecken-vol - le Höl - le, o grau - se
ter - ni - tà, o fie - ra, o fiera e - ter - ni - tà.
E - wig-keit, o grau - se, o grau - se E - wig - keit.

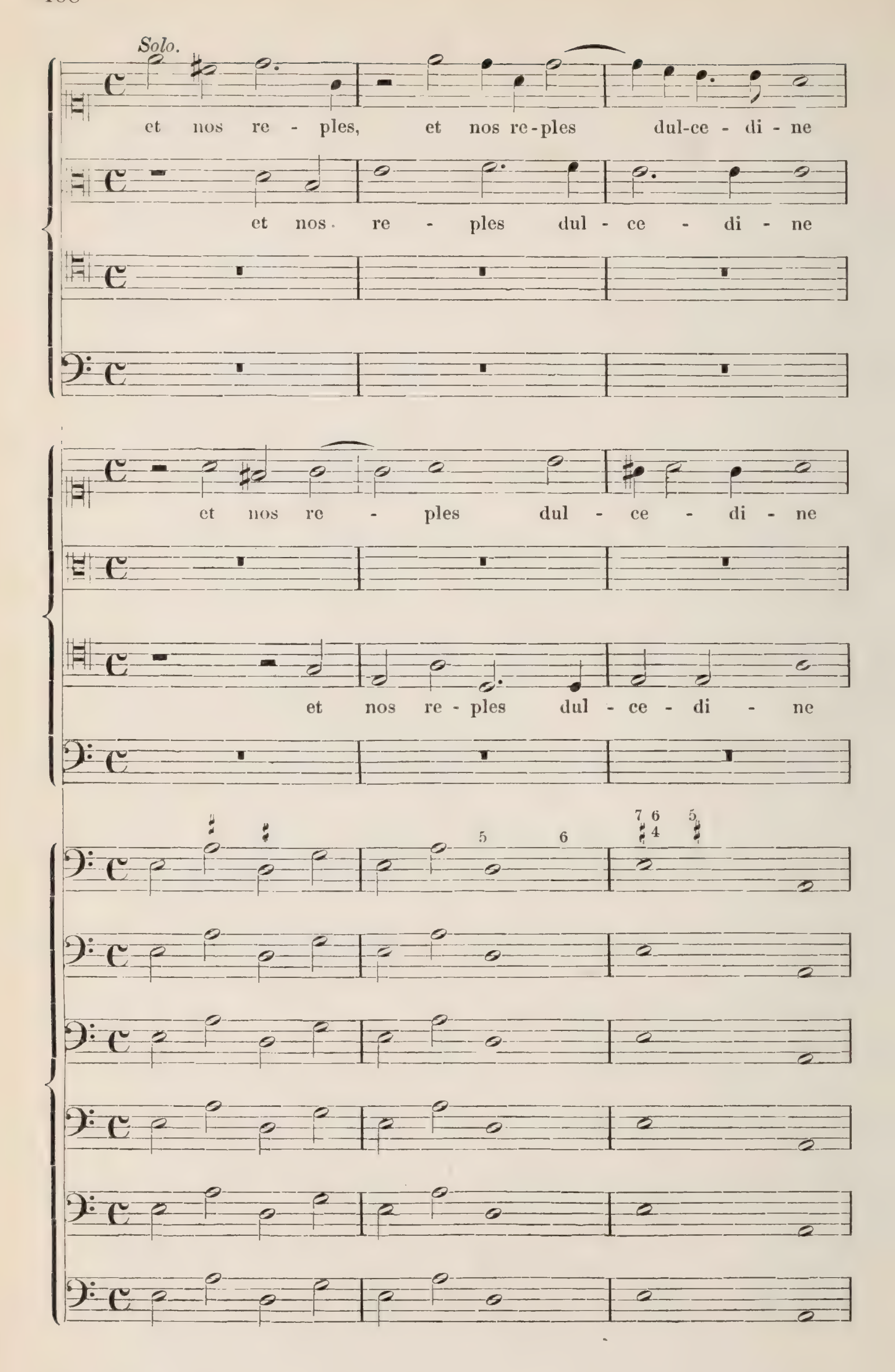
Nr. 75.

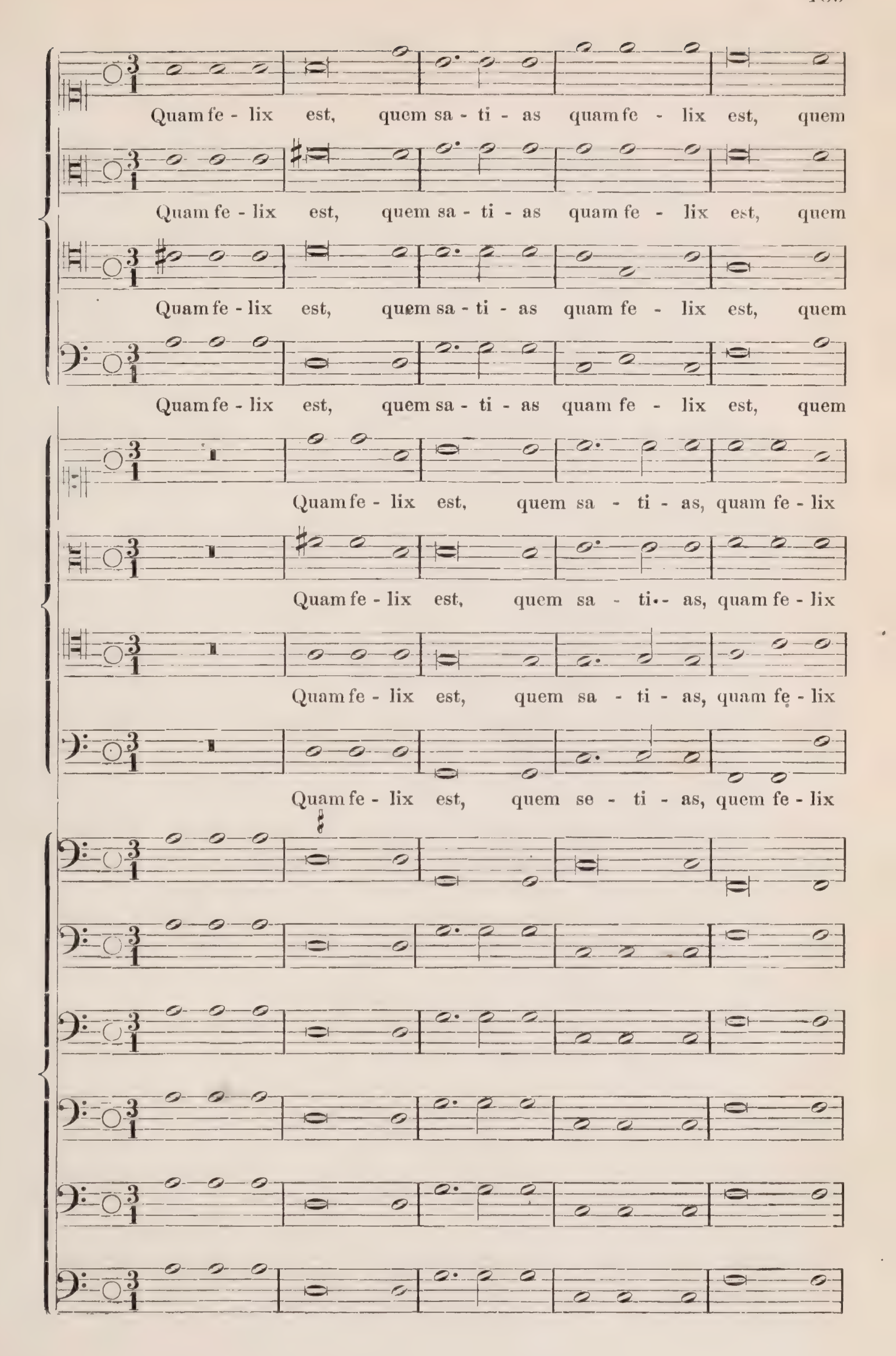

Solo.
Incogniti auctoris.
A - mor Je - su dul-cis - si me, amor Jesu dul-cis-si-
A - mor Je - su dul-
Chorus Imus.
A - mor Je - su dulcis - si-me, a - mor
Chorus IIdus.
Amor Jesu dul-cis - si-
Organo.
5 6
Citharino.
Liuto.
Spinetta.
Tiorba.
Cethara.

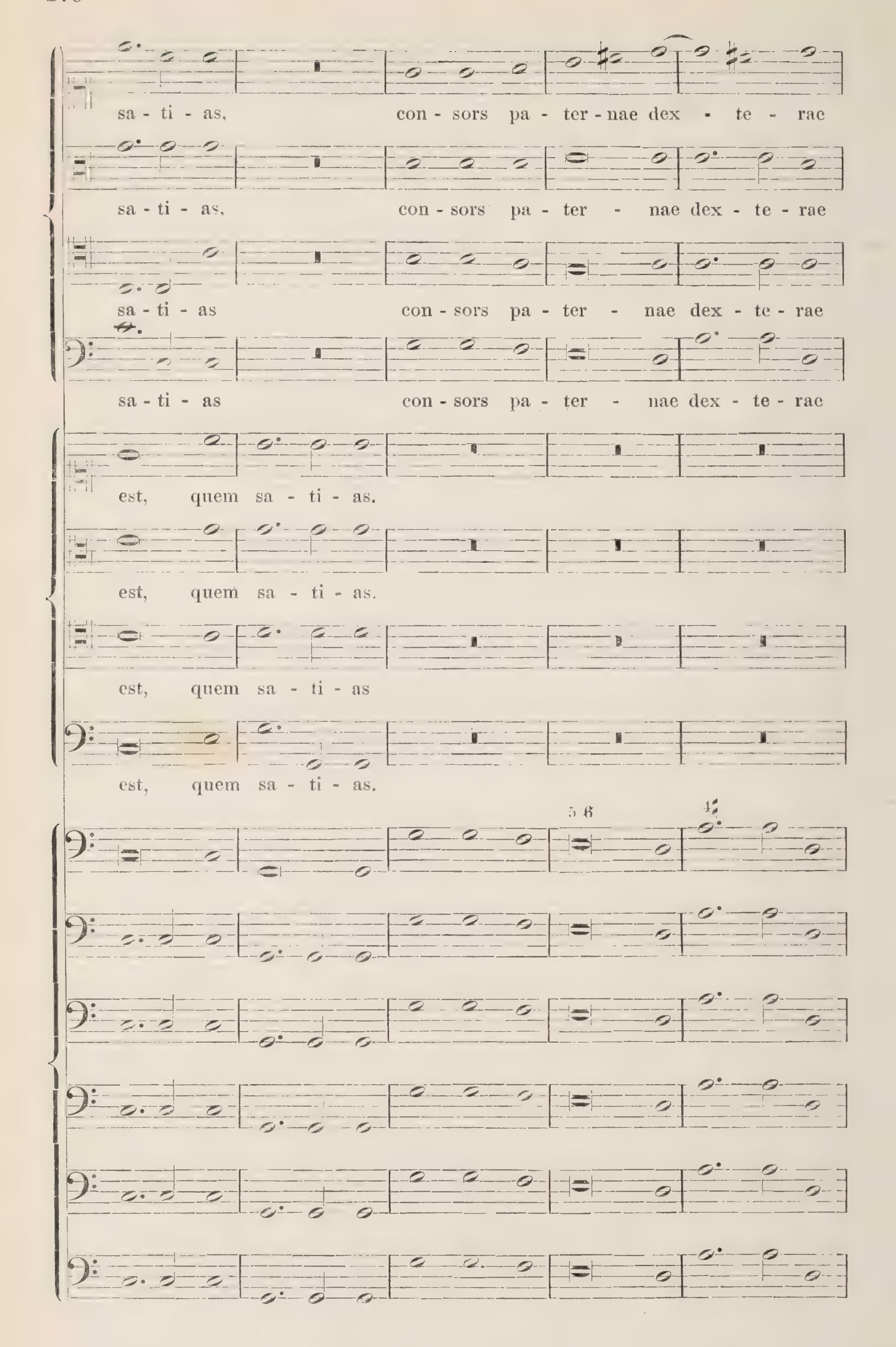


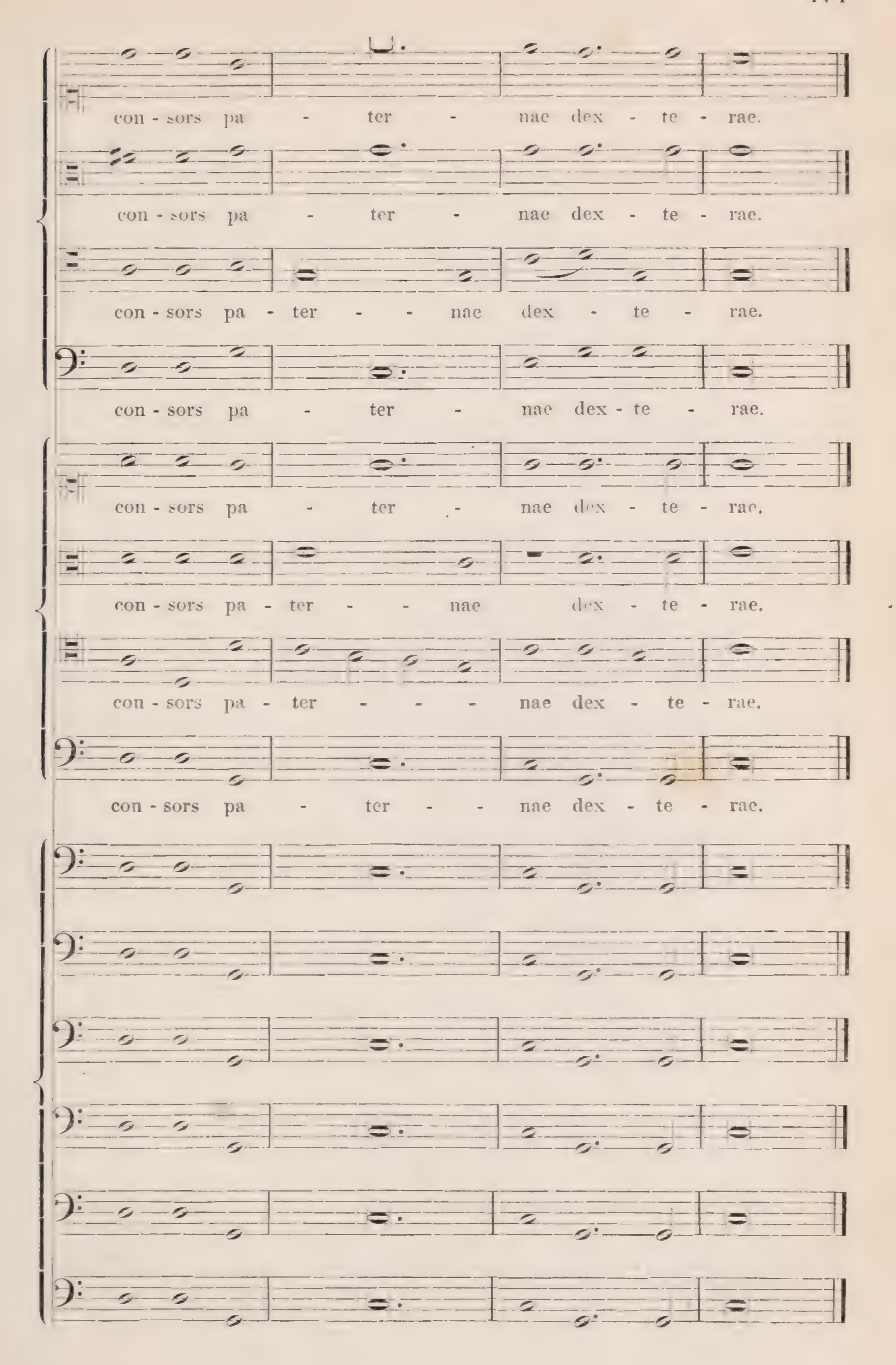
me, dul - cis - si - me. Quando cor no - strum
cis-si-me dul - cis-si - me.
Quando cor no - strum
Je - su dul-cis - si - - - me. Quando cor no - strum
Quando cor nostrum vi-
me, a-mor Je - su dul-cis - si - me.


vi - si - tas, pel - lis no - stri men - tis ca - li - gi - nem
vi - si - tas, no - stri men - tis ca - li - gi - nem
vi - si - tas, no - stri men - tis ca - li - gi - nem
- si - tas, pel - lis men - tis ca - li - gi - nem


Solo.
et nos re - ples, et nos re-ples dul-ce - di - ne
et nos re - ples dul - ce - di - ne
et nos re - ples dul - ce - di - ne
et nos re - ples dul - ce - di - ne


Quam fe - lix est, quem sa - ti - as quam fe - lix est, quem
Quam fe - lix est, quem sa - ti - as quam fe - lix est, quem
Quam fe - lix est, quem sa - ti - as quam fe - lix est, quem
Quam fe - lix est, quem sa - ti - as quam fe - lix est, quem
Quam fe - lix est, quem sa - ti - as, quam fe - lix
Quam fe - lix est, quem sa - ti- - as, quam fe - lix
Quam fe - lix est, quem sa - ti - as, quam fe - lix
Quam fe - lix est, quem se - ti - as, quem fe - lix


sa - ti - as, con - sors pa - ter - nae dex - te - rae
sa - ti - as, con - sors pa - ter - nae dex - te - rae
sa - ti - as con - sors pa - ter - nae dex - te - rae
sa - ti - as con - sors pa - ter - nae dex - te - rae
est, quem sa - ti - as.
est, quem sa - ti - as.
est, quem sa - ti - as
est, quem sa - ti - as.

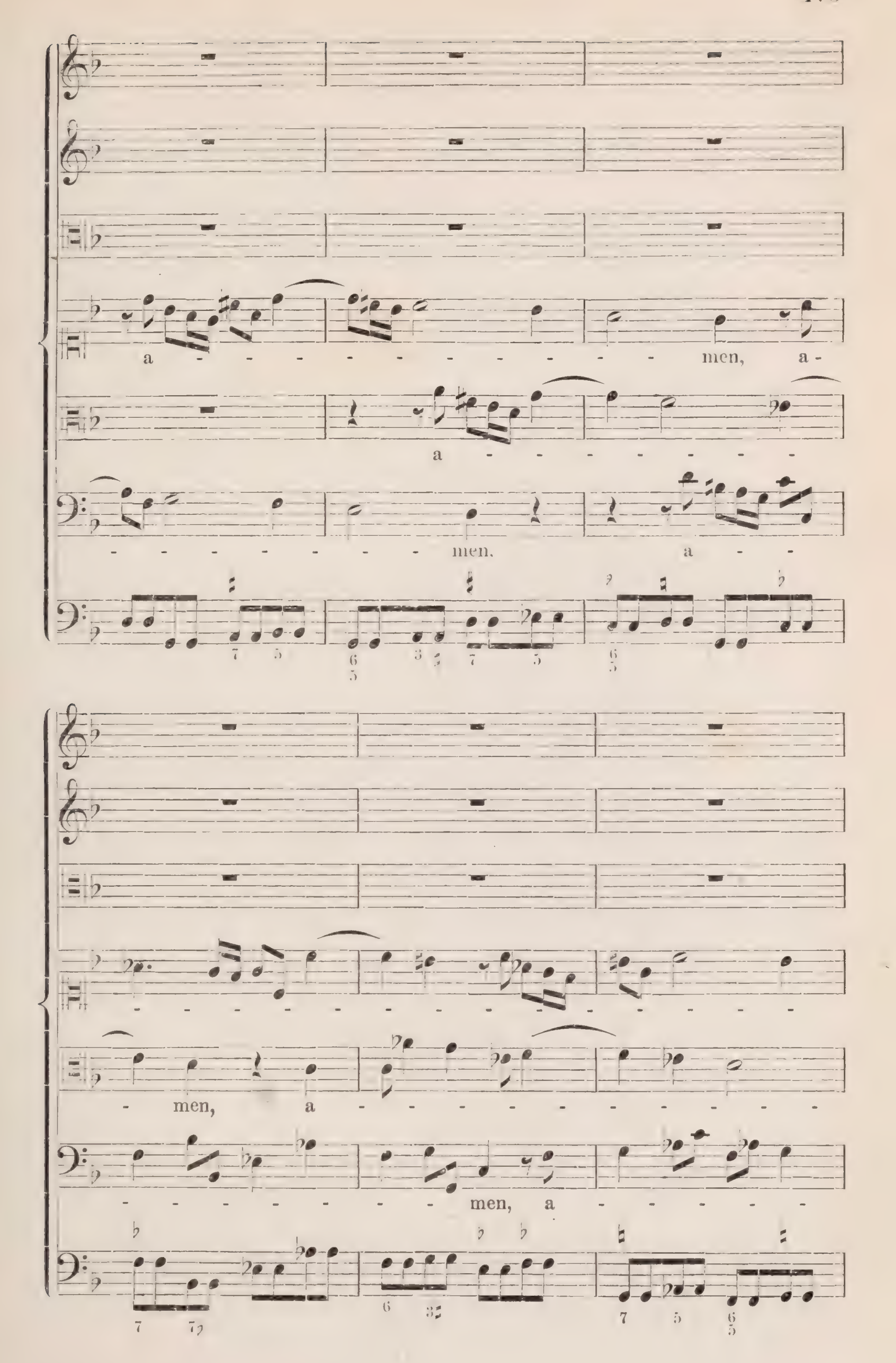

con - sors pa - ter - nae dex - te - rae.
con - sors pa - ter - nae dex - te - rae.
con - sors pa - ter - - nae dex - te - rae.
con - sors pa - ter - nae dex - te - rae.
con - sors pa - ter - nae dex - te - rae.
con - sors pa - ter - - nae dex - te - rae.
con - sors pa - ter - - - nae dex - te - rae.
con - sors pa - ter - - nae dex - te - rae.

Nr. 76. Esempio 7.

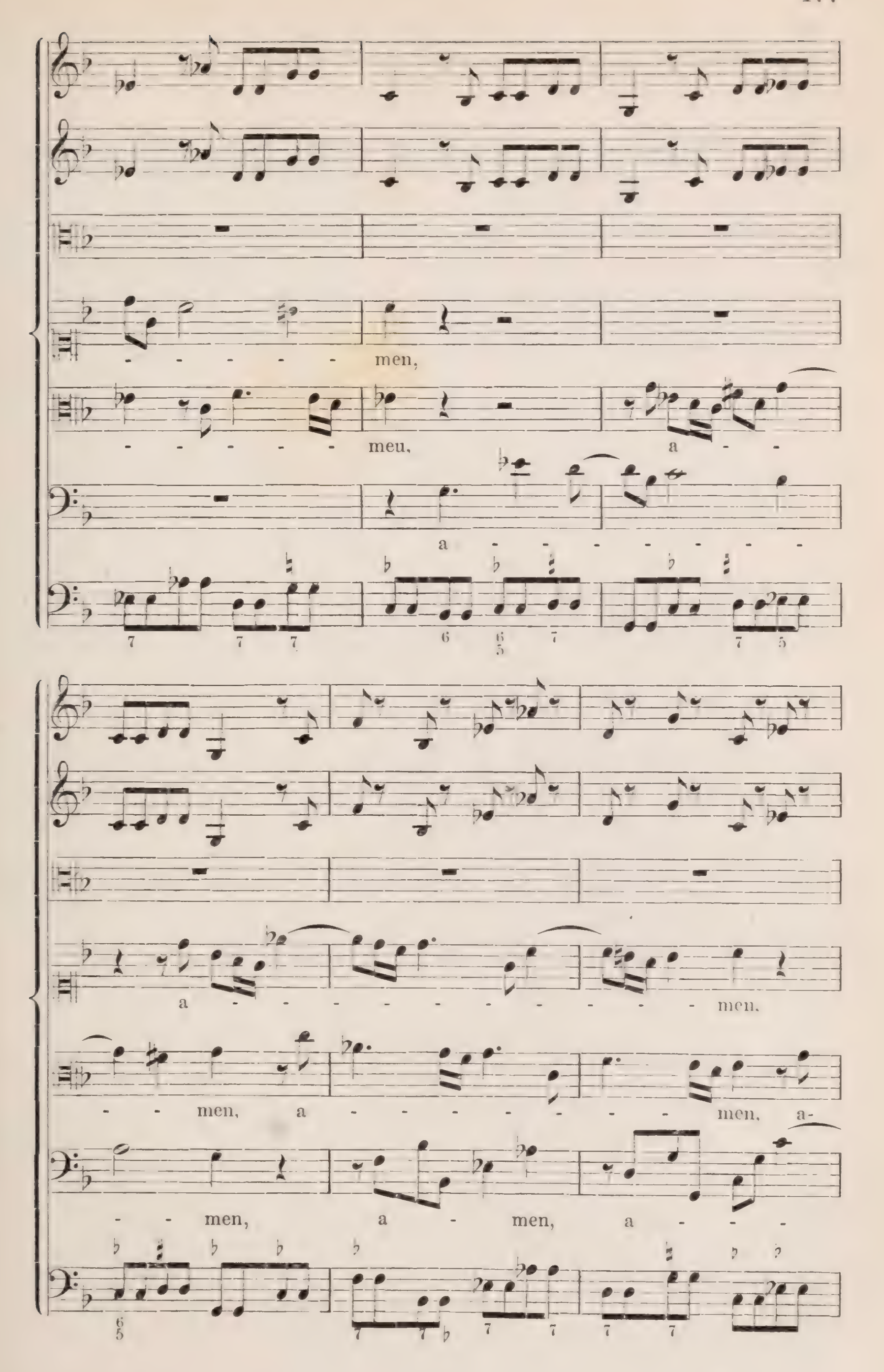



men, a
men, a
Violin 1.
Violin 2.
Viola.
- men,
- men,
- men,

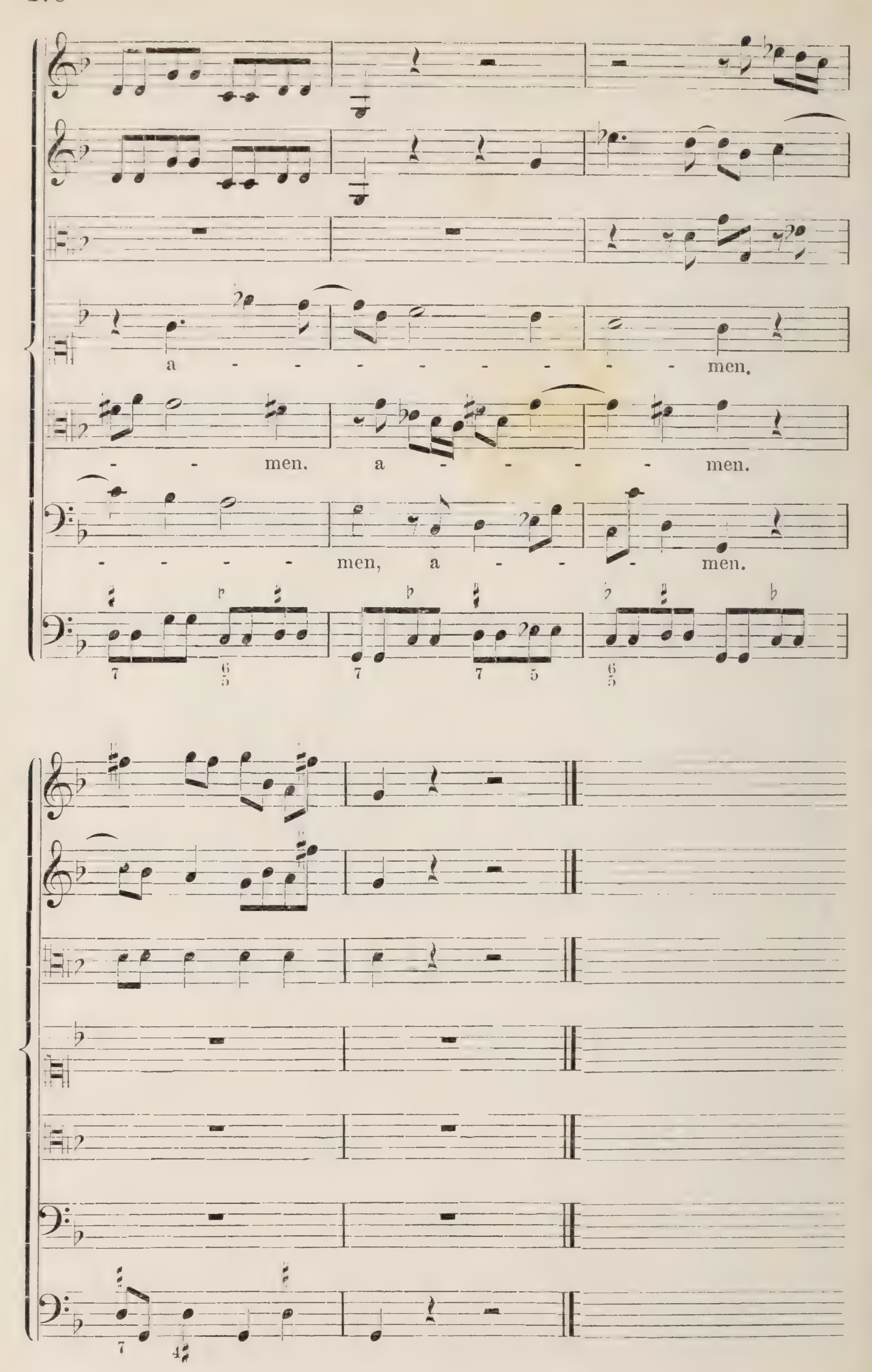

a - - - - - - - men, a - men,
a - - - - - men.
a - -


a - - - - - - - - - - - men, a -
a - - - - - - - - -
- - - - - - - - men. a - - -
7 5 6 5 3 7 5 6 5
- - - - - - - - - - - - - - - - - -
- men, a - - - - - - - - - - - - -
- - - - - - - men, a - - - - - - -
7 7 6 3 7 5 6 5


men,
men,
meu,
a
a



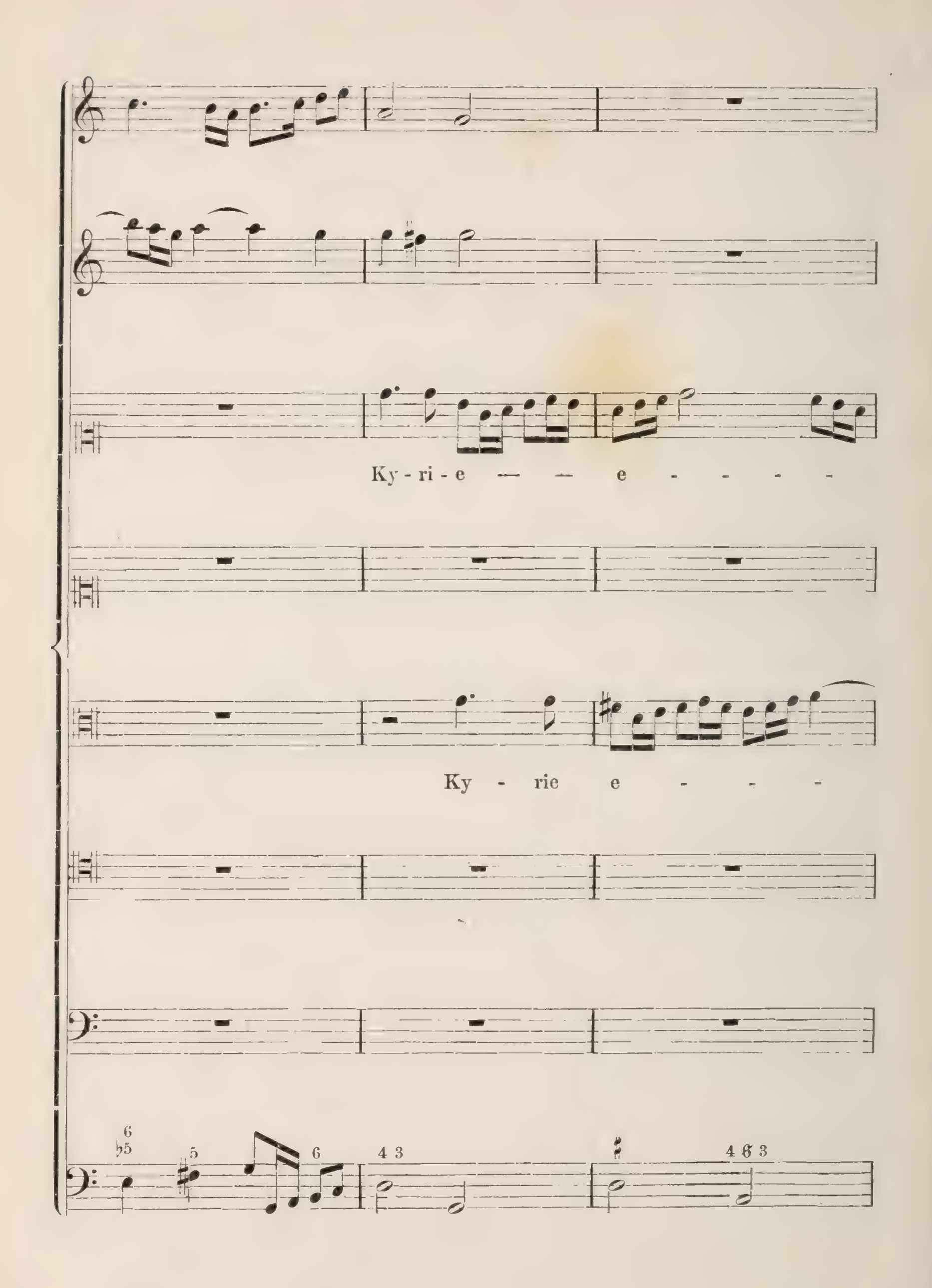
- - - - - - men,
- - - - - - meu,
a - -
a - - - - - - - -
7 7 7 6 6 5 7 7 5
a - - - - - - - - - - - men.
- - men, a - - - - - - - - men, a-
- - men, a - men, a - - -
6 5 7 7 7 7 7 7

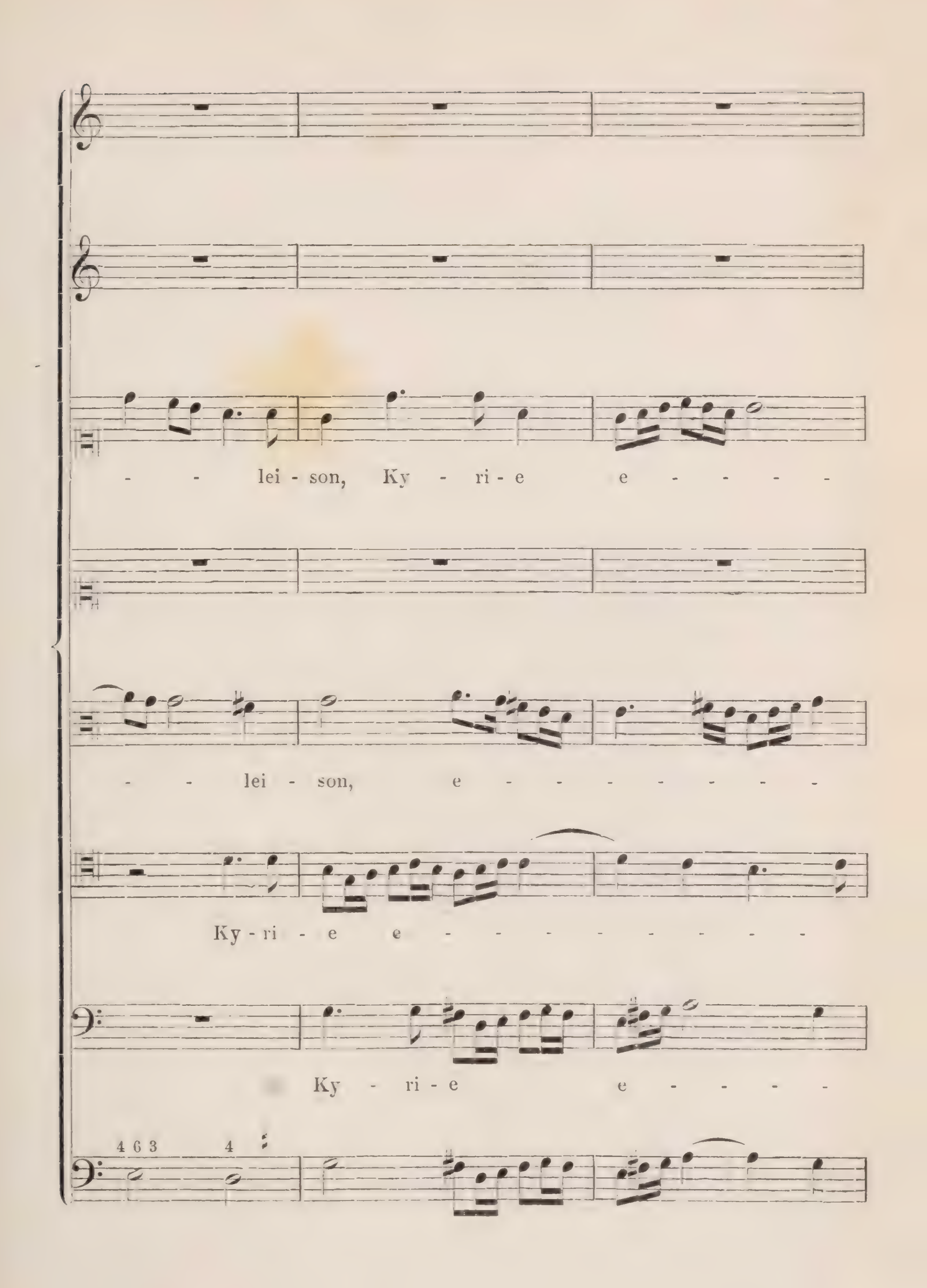

a - - - - - - - - - men.
- - men. a - - - - - men.
- - - - - men, a - - - men.
7 6 5 7 7 5 6 5
7 4♯

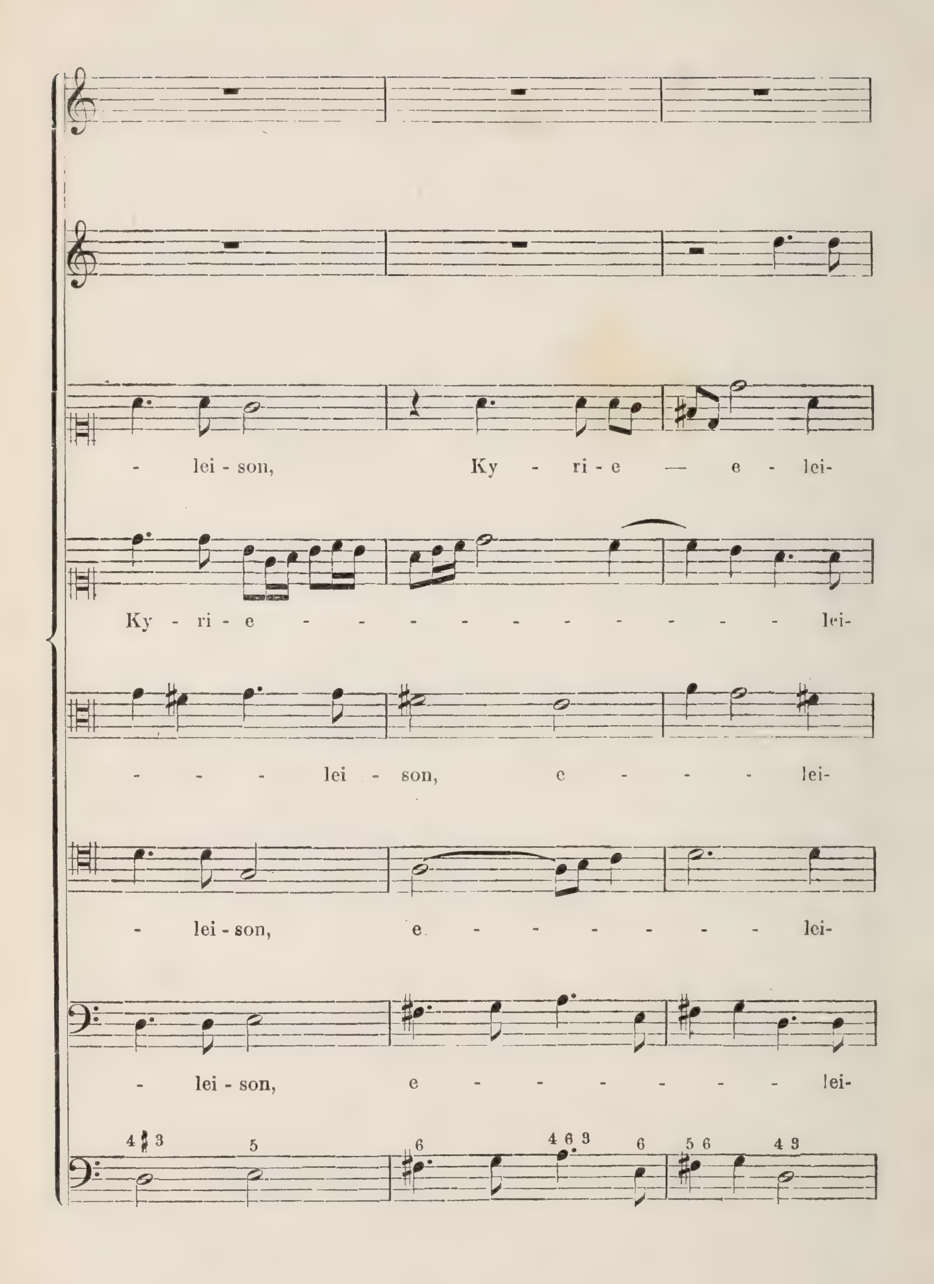
Nr. 77. Kyrie.

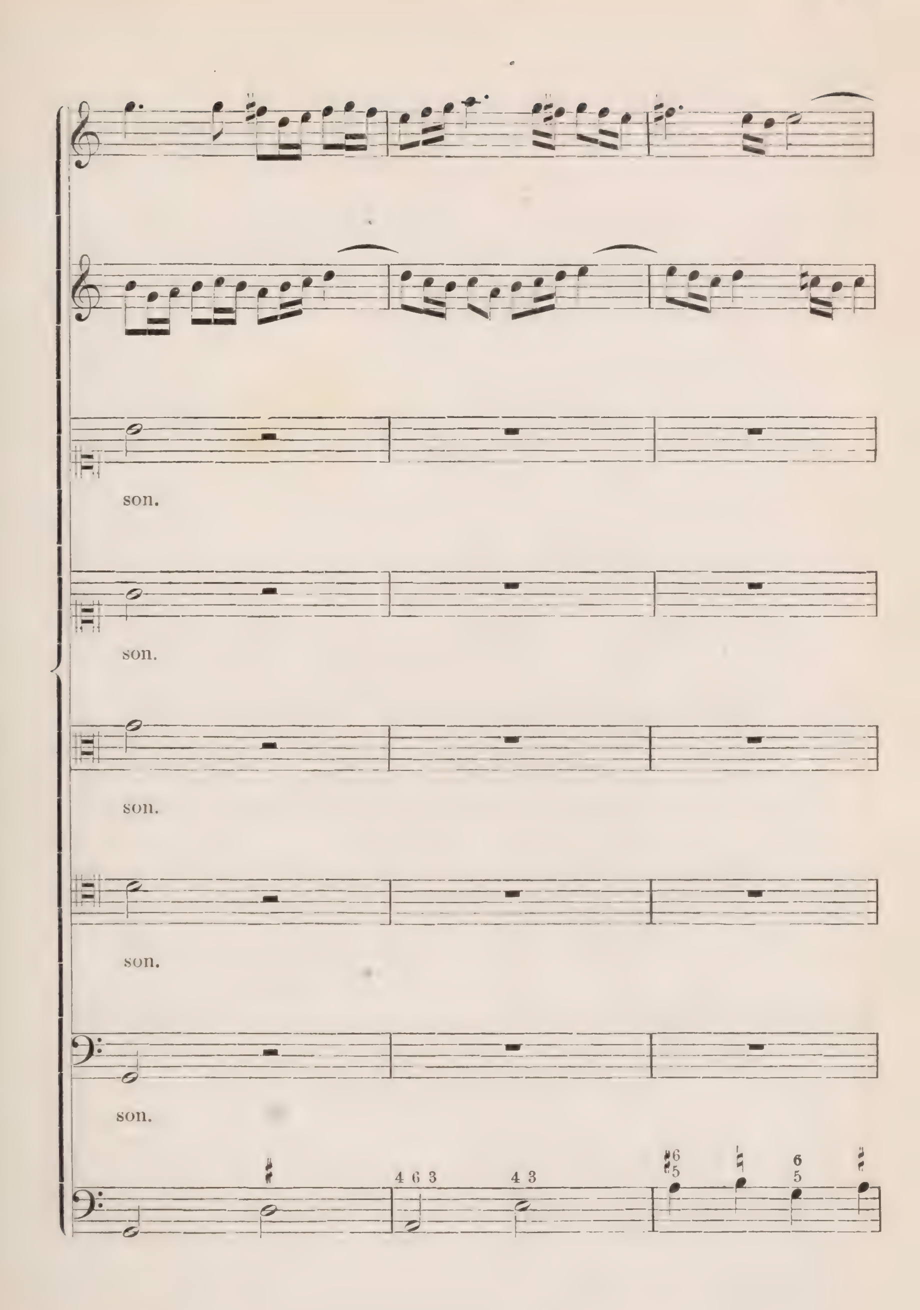
Di B. Pompeo Canniciari 1712.



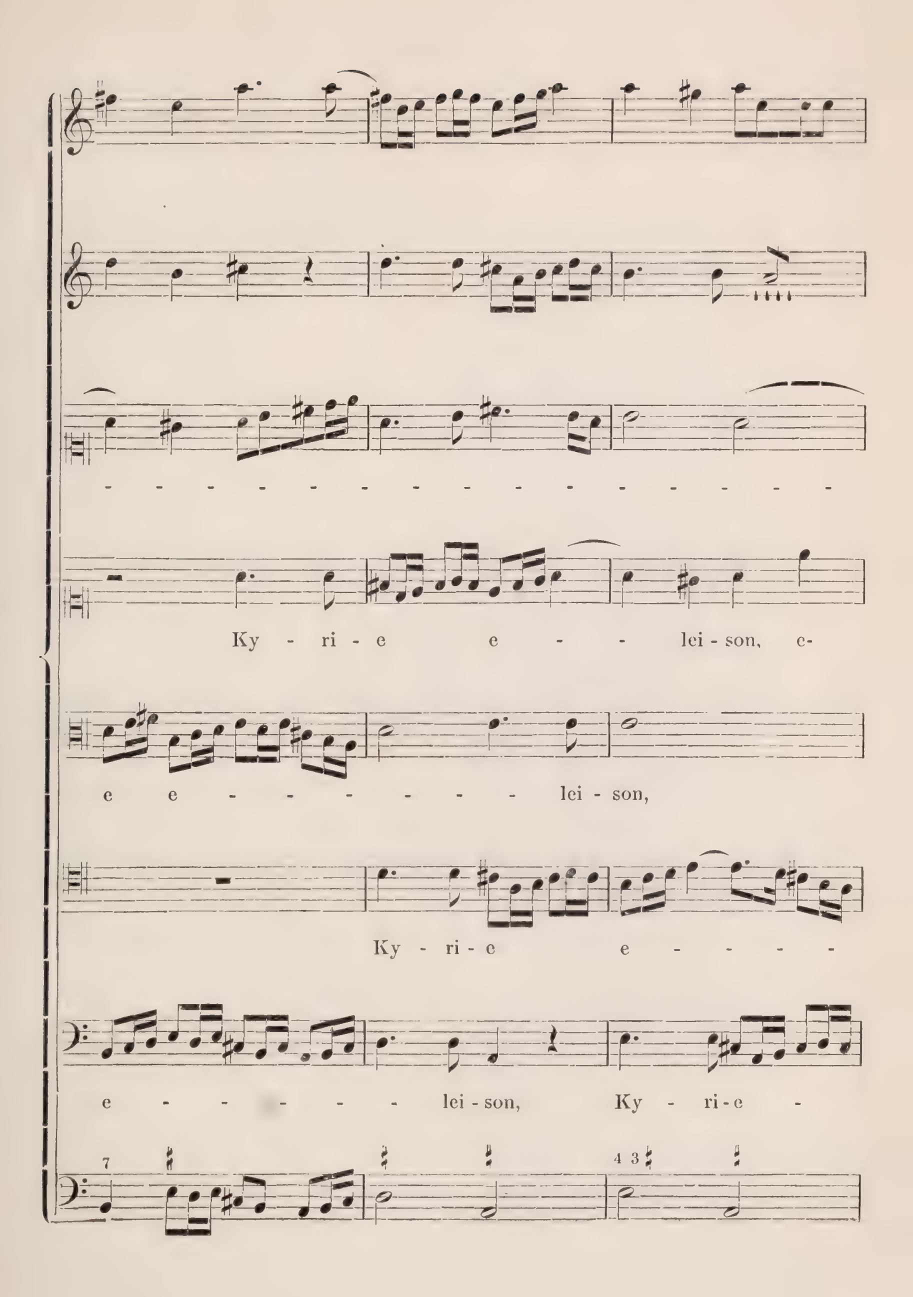

Ky - ri - e — — e - - - -
Ky - rie e - - -
6
♭5
5
6
4 3
♯
4 6 3


- - lei - son, Ky - ri - e e - - - -
- - lei - son, e - - - - - - - -
Ky - ri - - e e - - - - - - - - -
Ky - ri - e e - - - -
4 6 3 4


- lei - son, Ky - ri - e — e - lei-
Ky - ri - e - - - - - - - - - - - lei-
- - - lei - son, e - - - lei-
- lei - son, e - - - - - - lei-
- lei - son, e - - - - - - lei-
4 ♮ 3 5 6 4 6 3 6 5 6 4 3

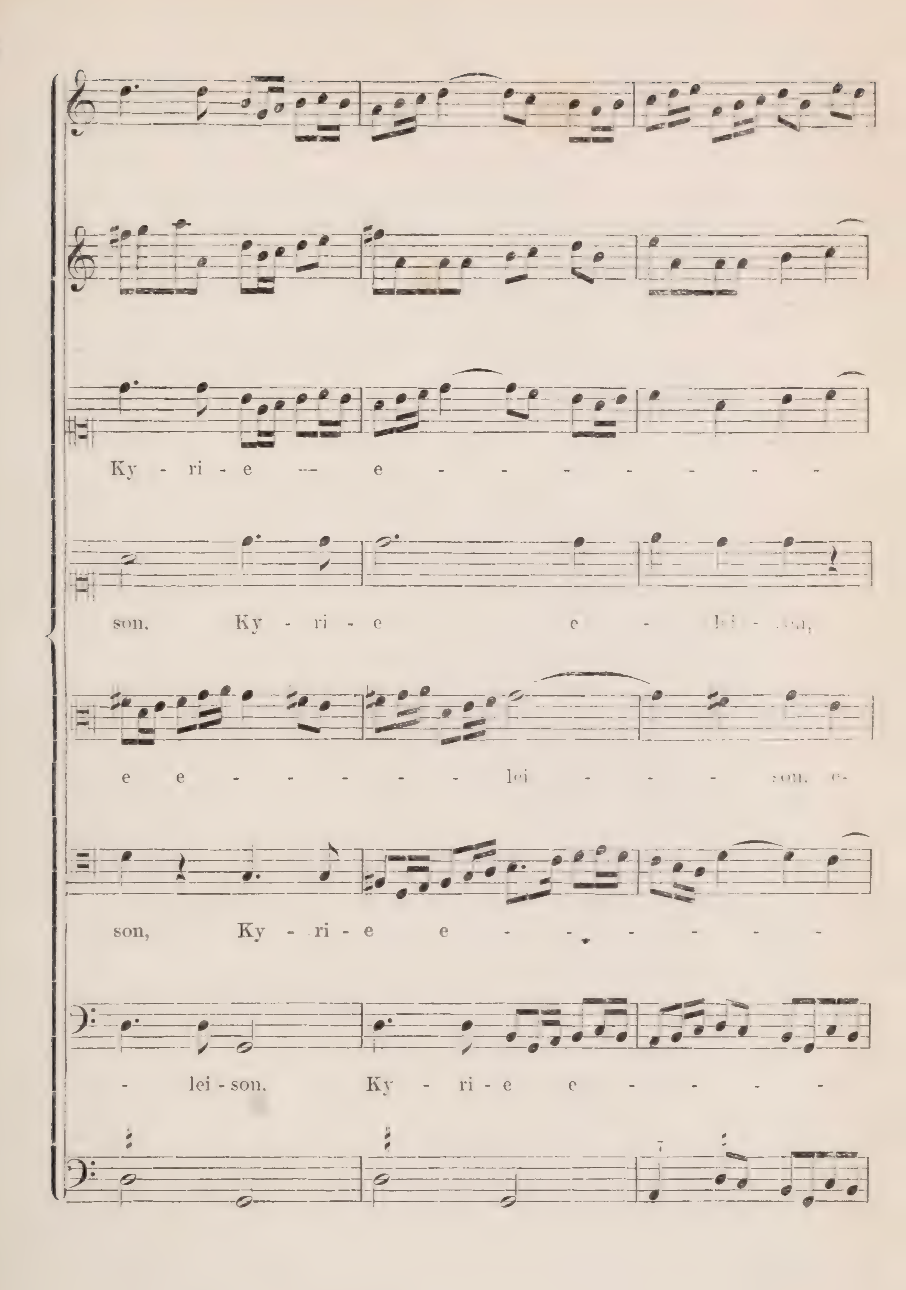

son.
son.
son.
son.
son.

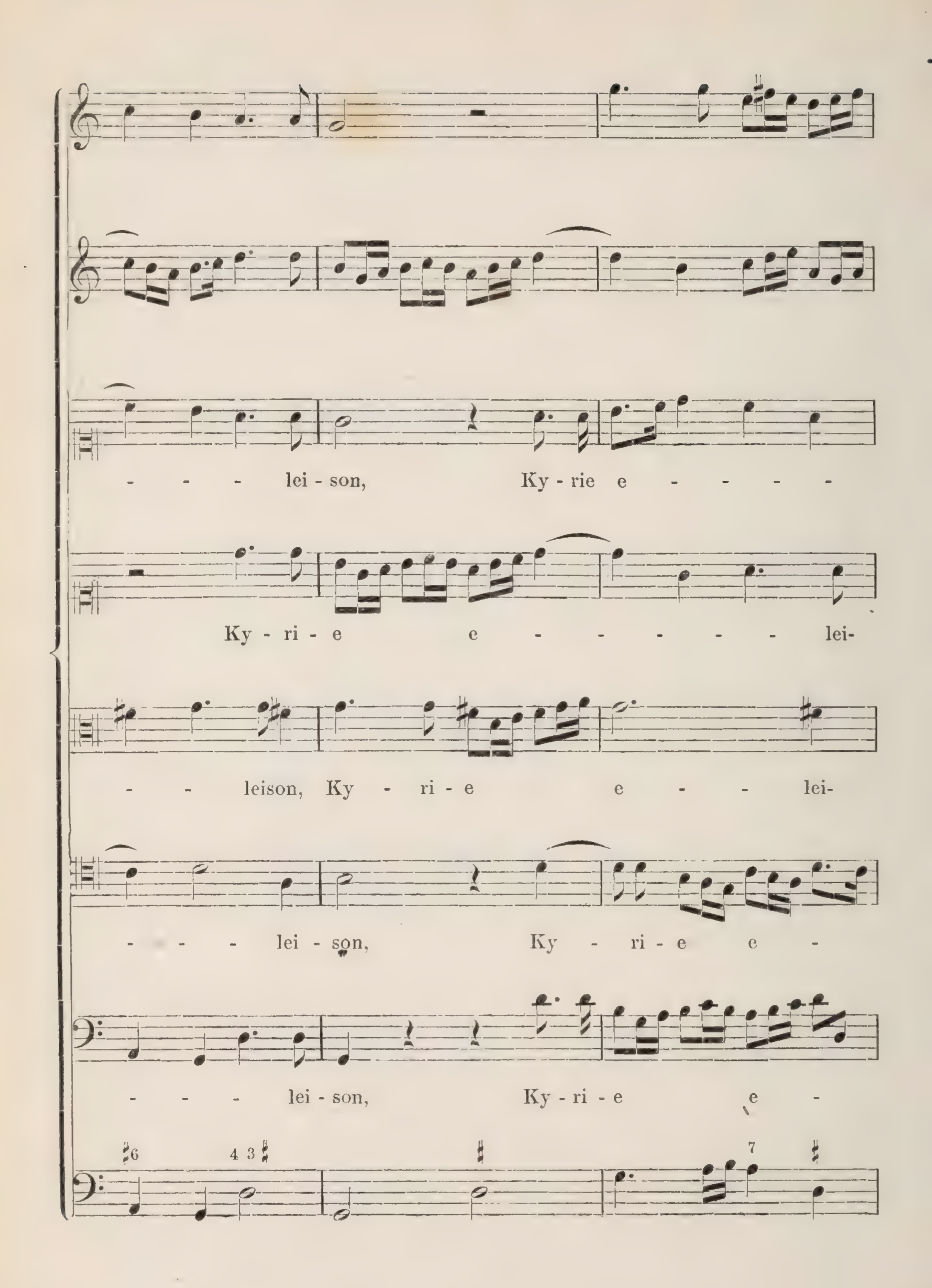

Ky - ri - e e - - - -
Ky - ri - e e - - - - lei - son, Ky - ri-
Ky - ri - e
9
4 3
4 3


Ky - ri - e e - - lei - son, e-
e e - - - - - - lei - son,
Ky - ri - e e - - - -
e - - - - - lei - son, Ky - ri - e -
7
4 3

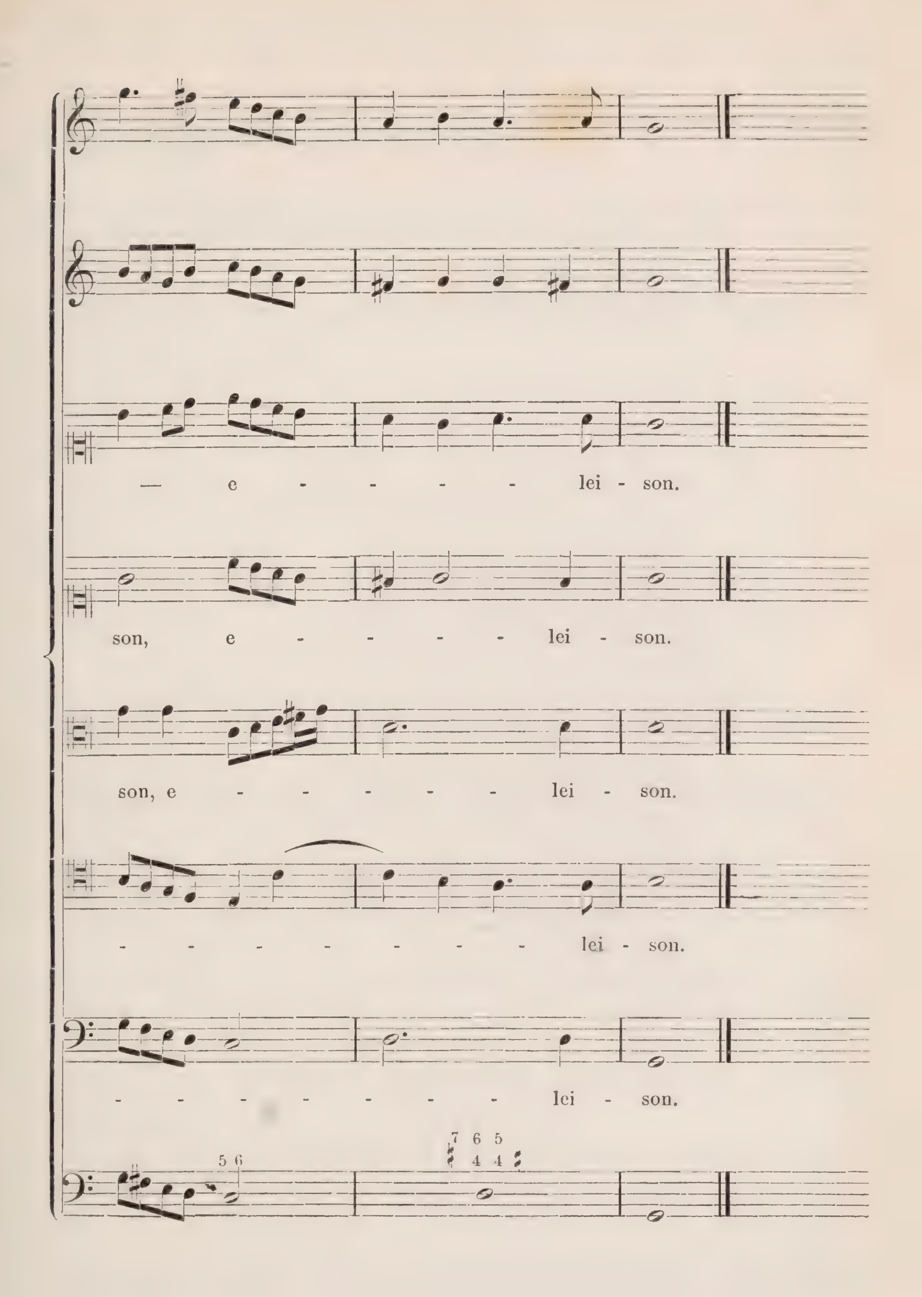


- lei - son,
- lei - son, Ky - ri - e e - - - - - lei-
Ky - ri e e - lei-son, Ky-ri-
- - - - - - - - - lei-son, e - lei-
- - - - - leison, Ky - ri - e e -

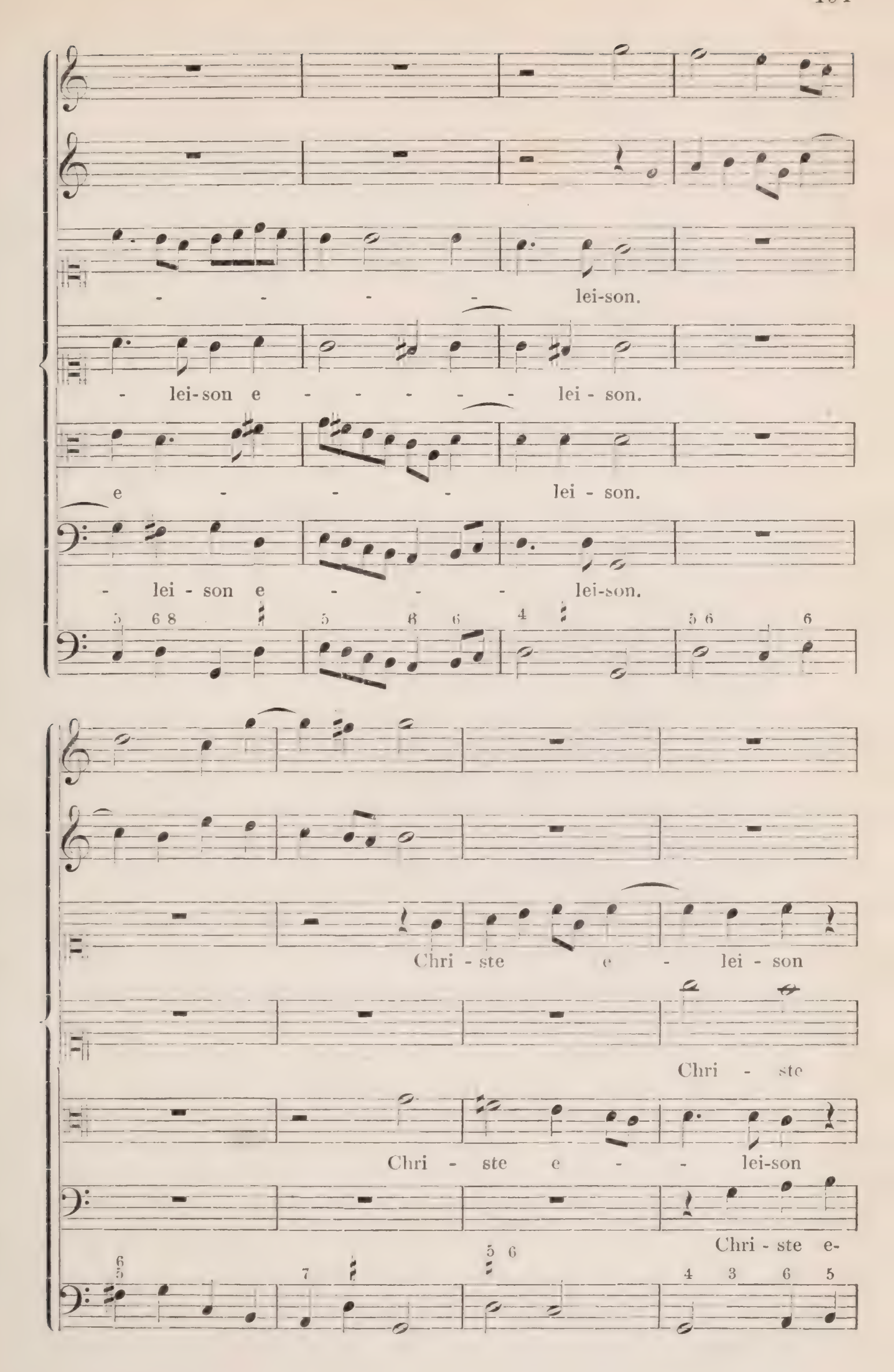

Ky - ri - e — e - - - - - - - -
son. Ky - ri - e e -
e e - - - - - - lei - - -
son, Ky - ri - e e - - - - - - -
- lei - son. Ky - ri - e e - - - -

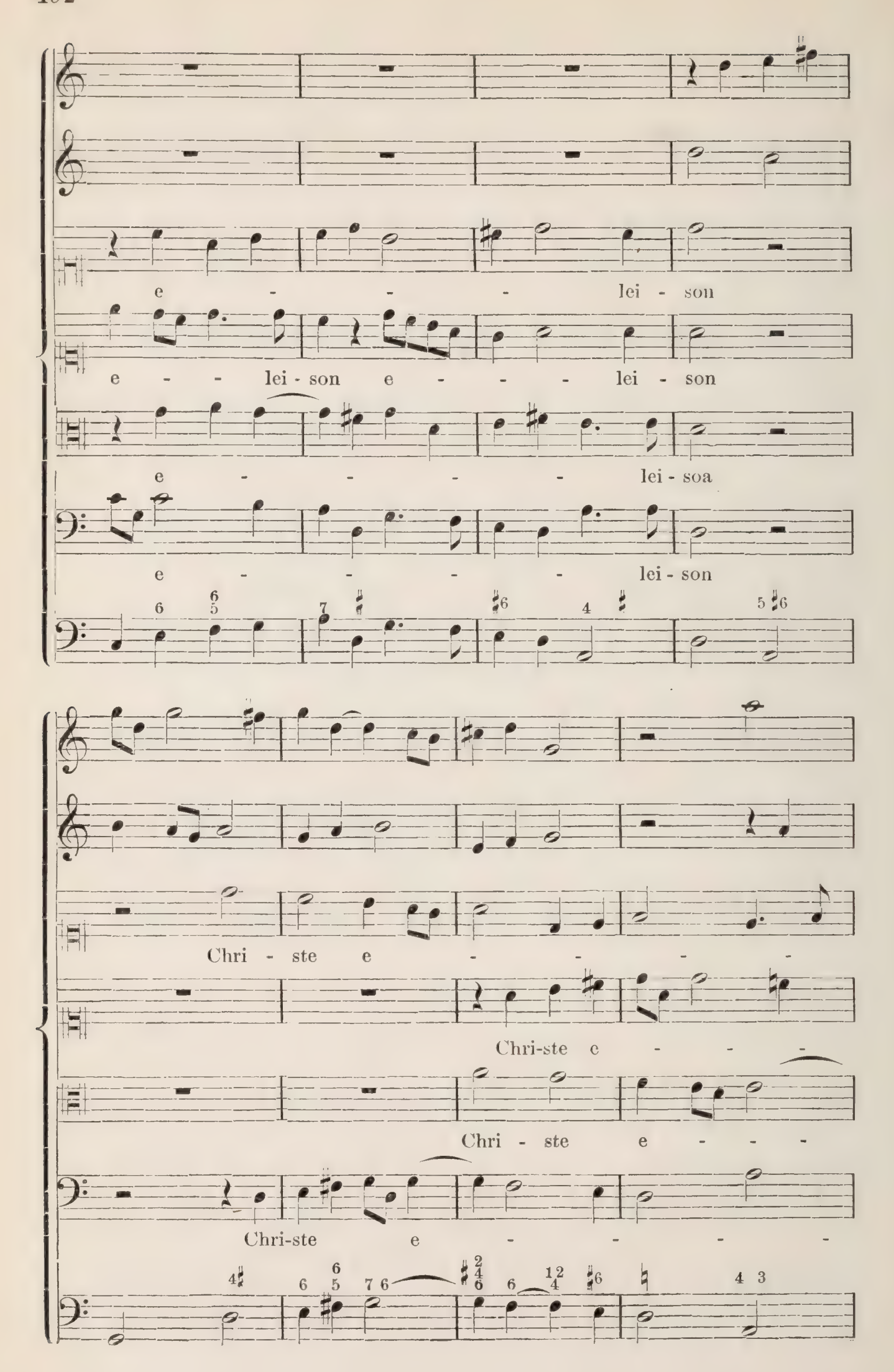


- - - lei - son, Ky - rie e - - - -
Ky - ri - e e - - - - - - lei-
- - leison, Ky - ri - e e - - lei-
- - - lei - son, Ky - ri - e e -
- - - lei - son, Ky - ri - e e -


— e - - - - lei - son.
son, e - - - - lei - son.
son, e - - - - - lei - son.
- - - - - - - lei - son.
- - - - - - - lei - son.
5 6
7 6 5
4 4


Chri - ste e - lei - son e - - -
Chri - ste e -
Chri-ste e - lei - son Chri - ste
Chri - ste e -


lei-son.
lei-son e - - - - - lei - son.
e - - - lei - son.
lei - son e - - - lei-son.
Chri - ste e - lei - son
Chri - ste
Chri - ste e - - lei-son
Chri - ste e-

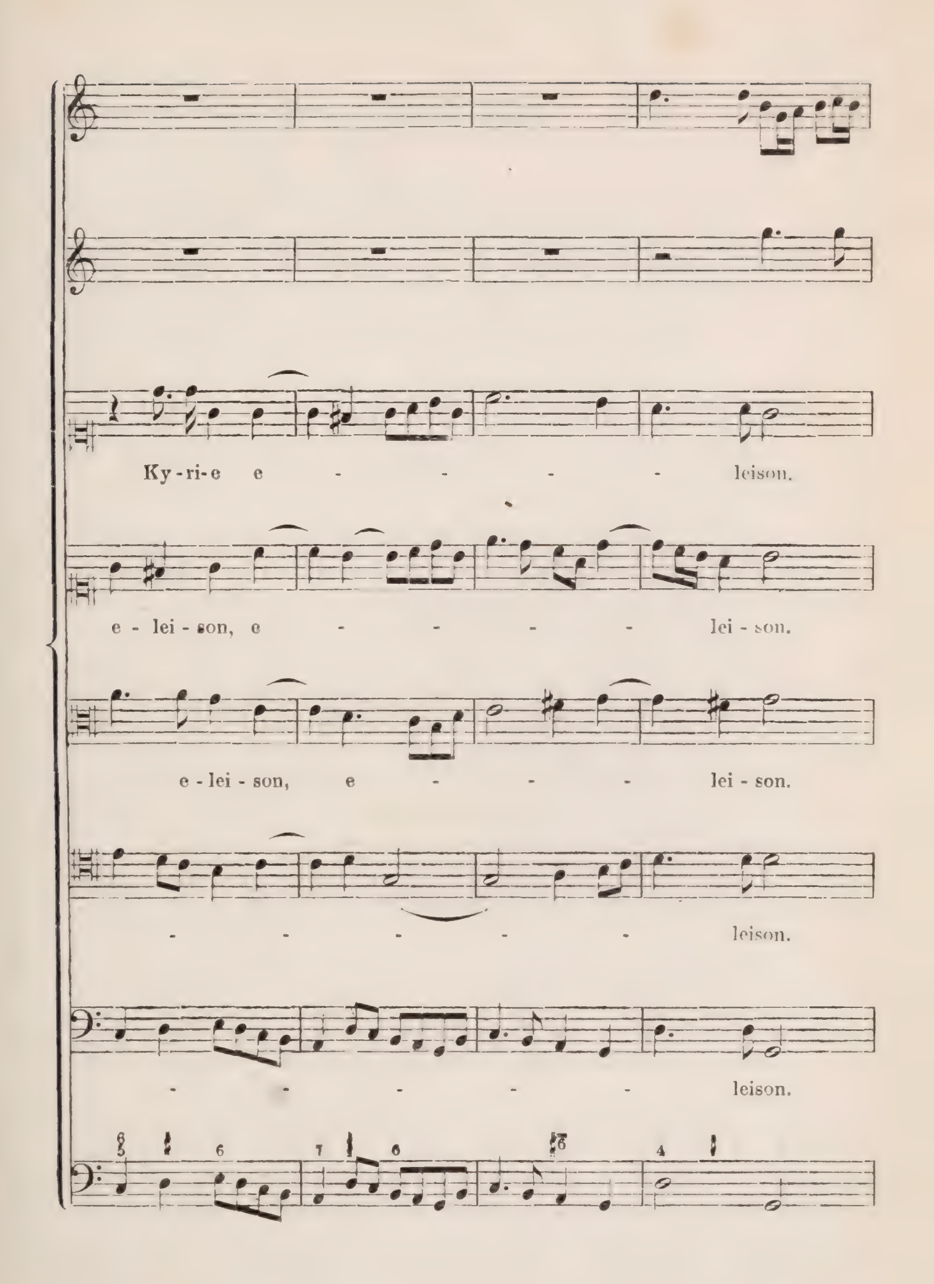

e - - - lei - son
e - - lei - son e - - - lei - son
e - - - - lei - soa
e - - - - lei - son
Chri - ste e - - - -
Chri-ste e - - -
Chri - ste e - - -
Chri-ste e - - - -



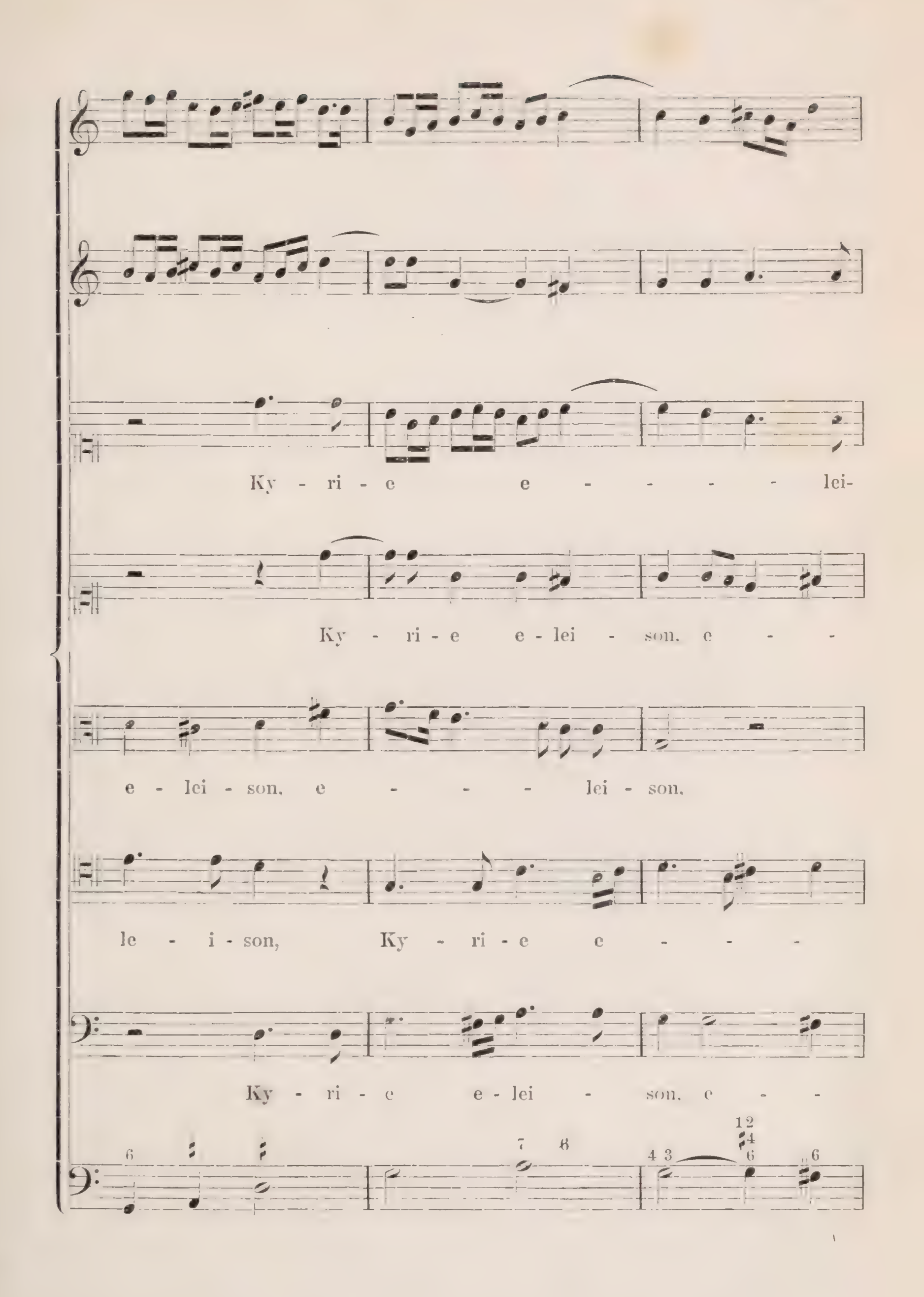
- lei - son Chri - ste e - - - lei -
- - - lei - son
- lei - son e - - - -
- lei - son Chri - ste e - -
son e - - - - - lei - son.
Chri - ste e - - - - lei - son.
- lei - son e - - - lei - son.
lei - son Chri - ste e - - - - lei - son.

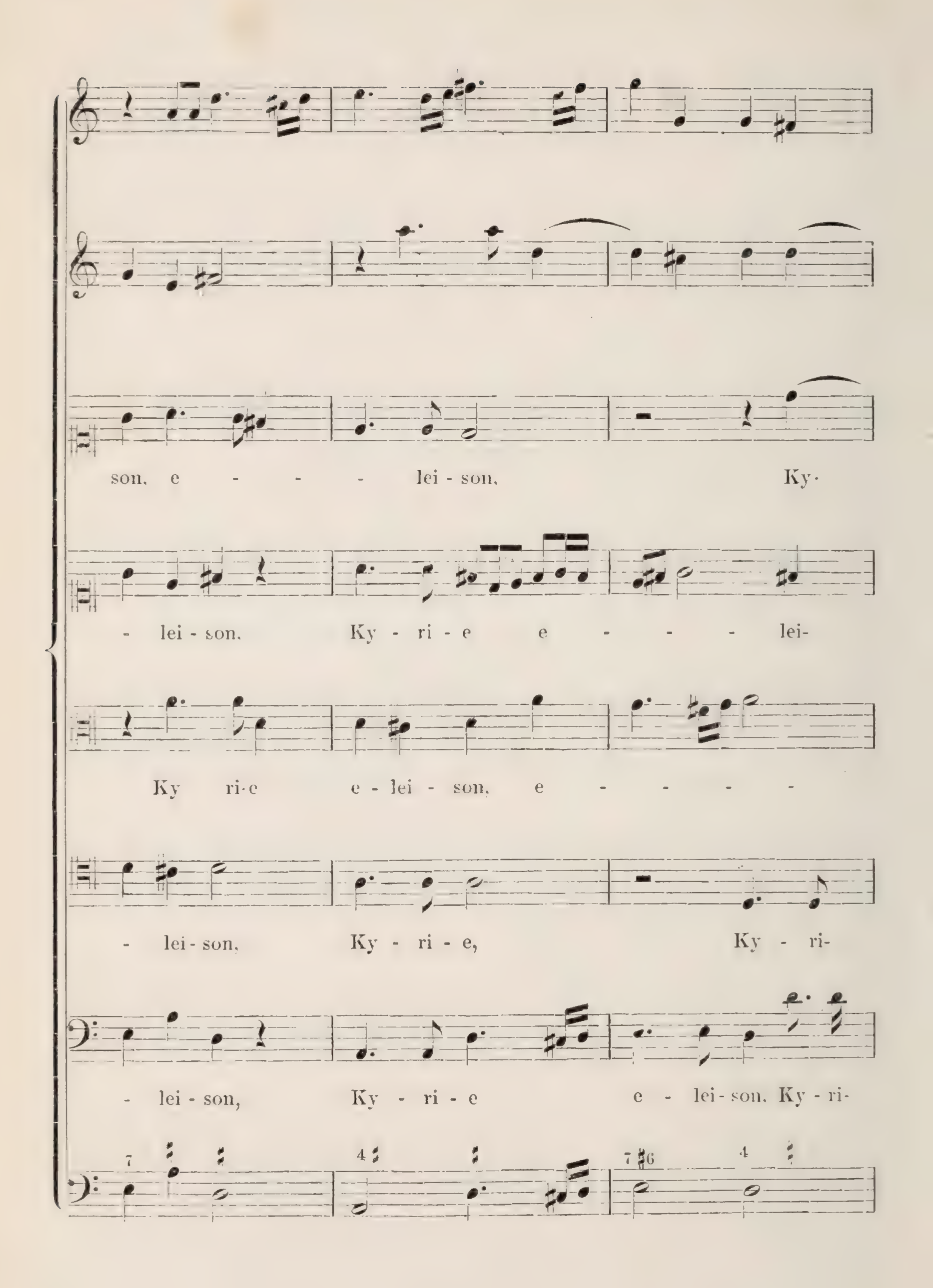


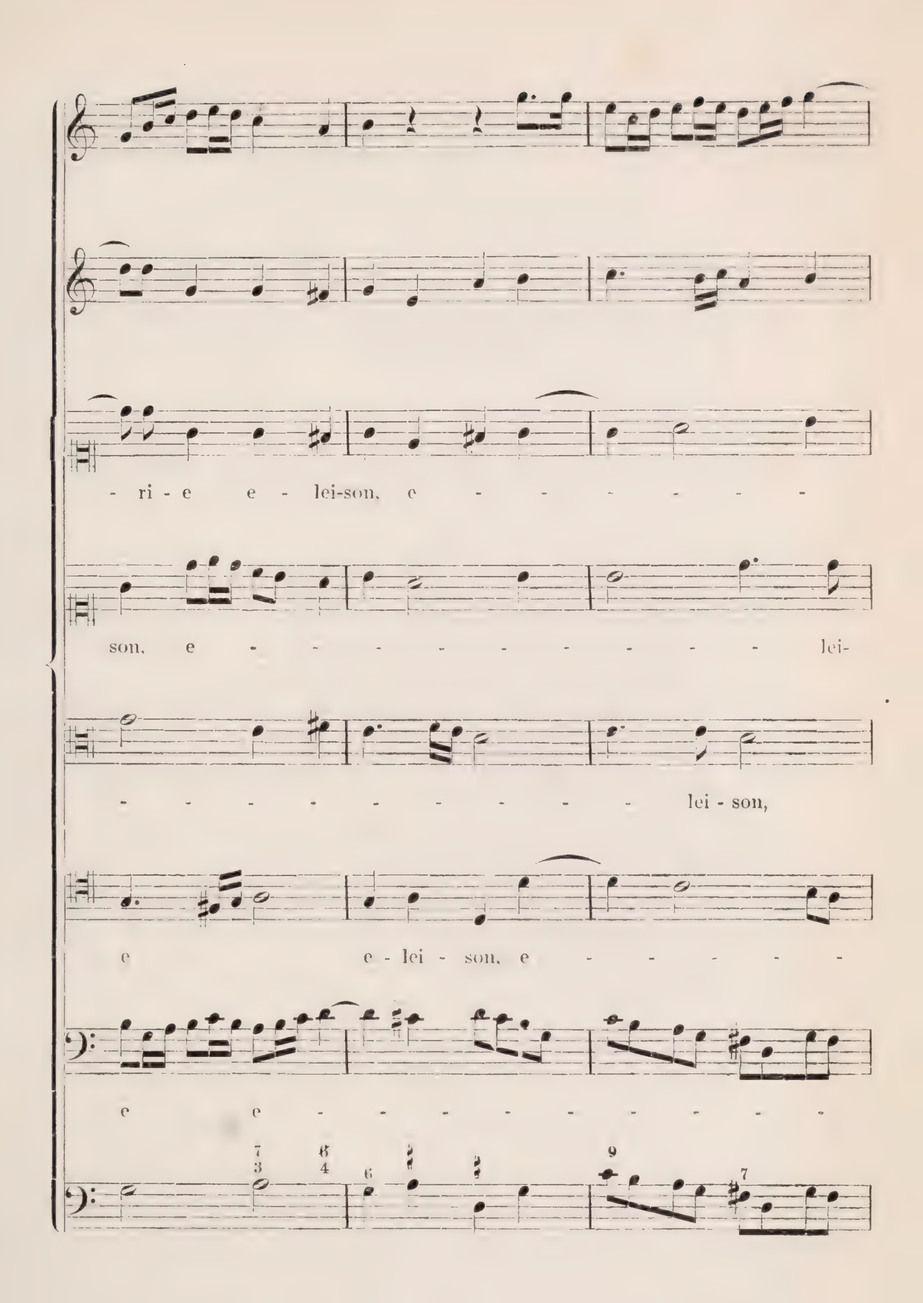
Ky - ri-e e - lei - son, e - lei - son
Ky - ri-e
Ky - ri-e e - lei - son, e - lei - son,
Ky - ri-e e - lei - son, e -
Ky - ri-e e - lei-son, e -

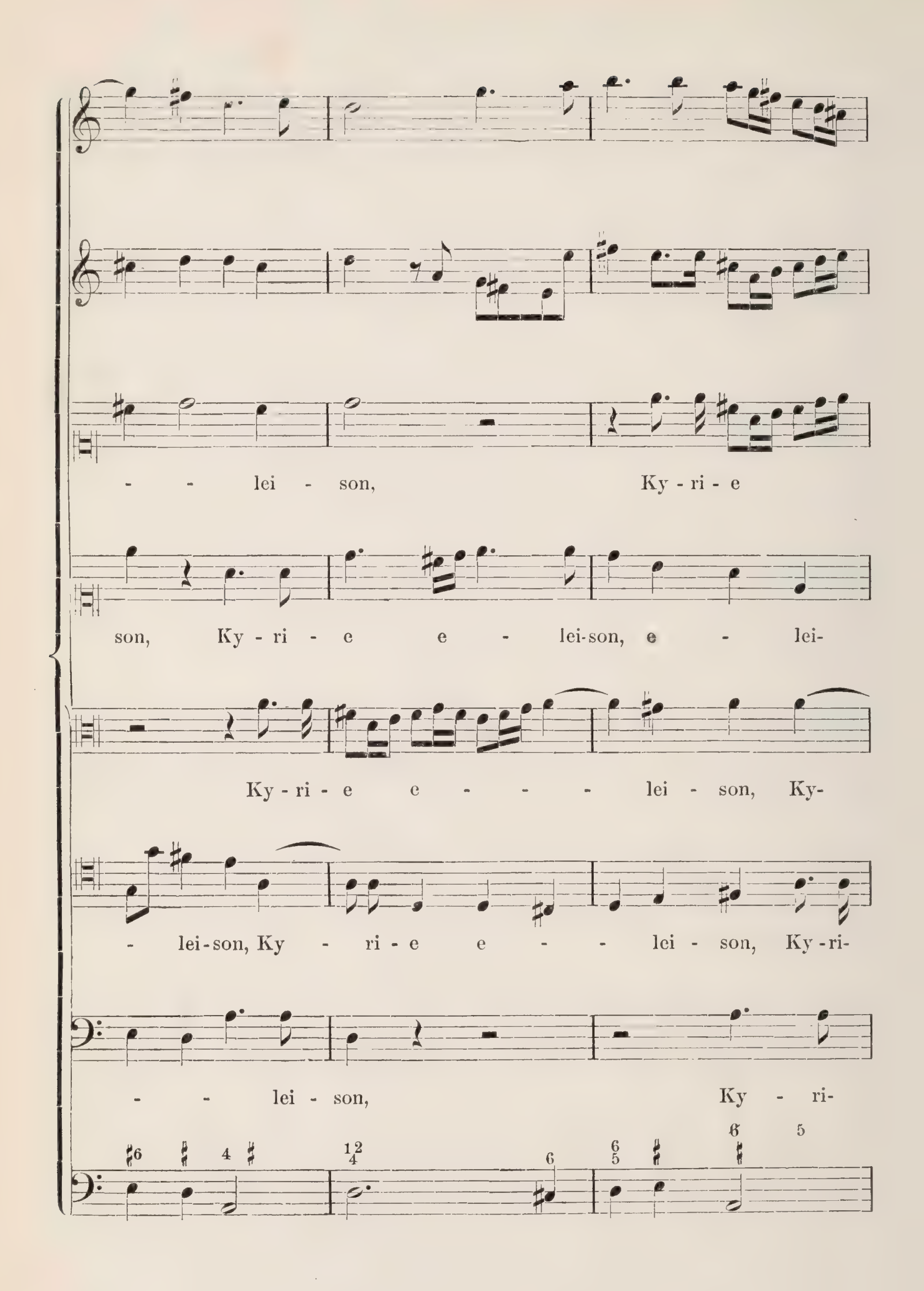

Ky-ri-e e - - - - leison.
e - lei - son, e - - - - lei - son.
e - lei - son, e - - - lei - son.
- - - - - leison.
- - - - - leison.

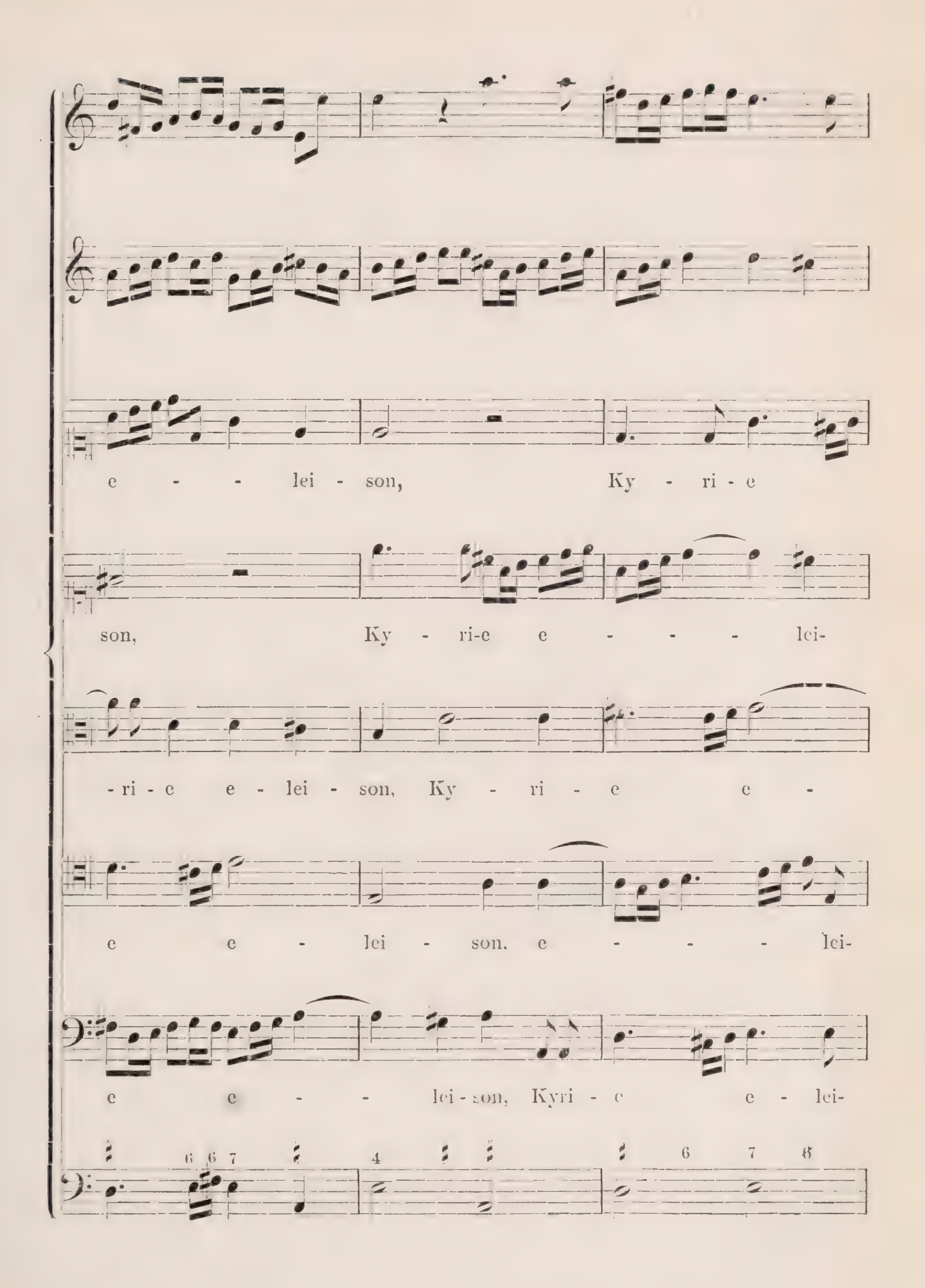

Ky - ri - e
Ky - ri- e e -
4 3
4 6 3
7
♮5
4


Ky - ri - e e - - - - - lei-
Ky - ri - e e - lei - son, e - -
e - lei - son, e - - - lei - son,
le - i - son, Ky - ri - e e - - -
Ky - ri - e e - lei - son, e - -


son, e - - - lei - son, Ky-
- lei - son, Ky - ri - e e - - - lei-
Ky ri-e e - lei - son, e - - - - -
- lei-son, Ky - ri - e, Ky - ri-
- lei - son, Ky - ri - e e - lei-son, Ky - ri-
7 4 7 ♯6 4


- ri - e e - lei-son, e
son, e lei-
lei - son,
e e - lei - son, e
e e


- - lei - son, Ky - ri - e
son, Ky - ri - e e - lei-son, e - lei-
Ky - ri - e e - - - lei - son, Ky-
- lei-son, Ky - ri - e e - - lei - son, Ky-ri-
- - lei - son, Ky - ri-


e - - lei - son, Ky - ri - e
son, Ky - ri-e e - - - - lei-
- ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -
e e - lei - son. e - - - lei-
e e - - lei - son, Kyri - e e - lei-


e - lei-son, e - - - lei-son, Ky - ri - e
son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri-e
- lei - son. Ky - ri - e e - lei - son,
son, Ky - ri-e e - - - - - - - -
son, Ky - ri- e e - - lei - son, e - -


e - lei - son, Ky - - ri - e e -
e - lei - son, e - - - -
Ky - ri - e — — — —
- - - - - lei - son, Ky - ri-e
- lei - son, Ky - ri - e e - -

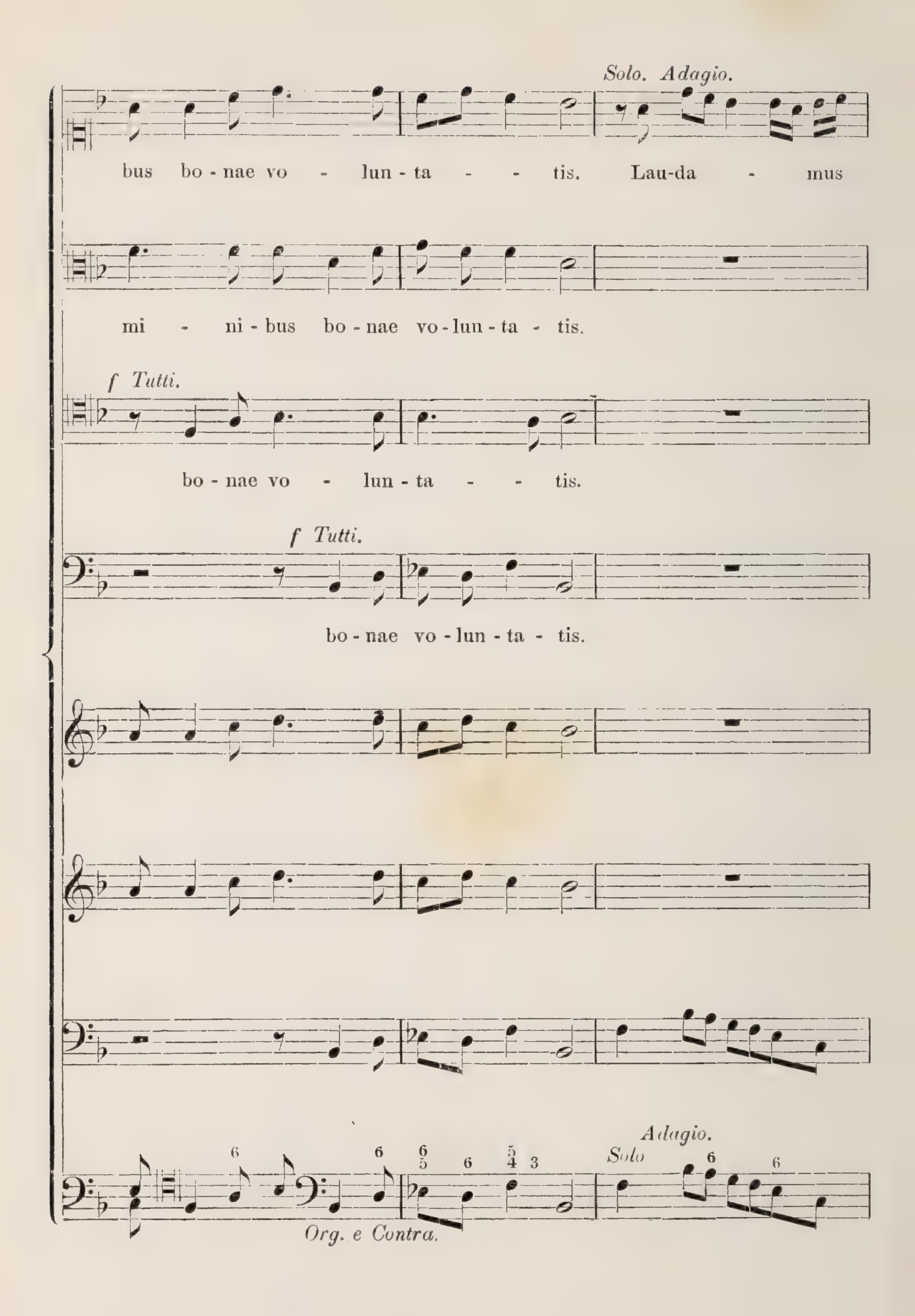


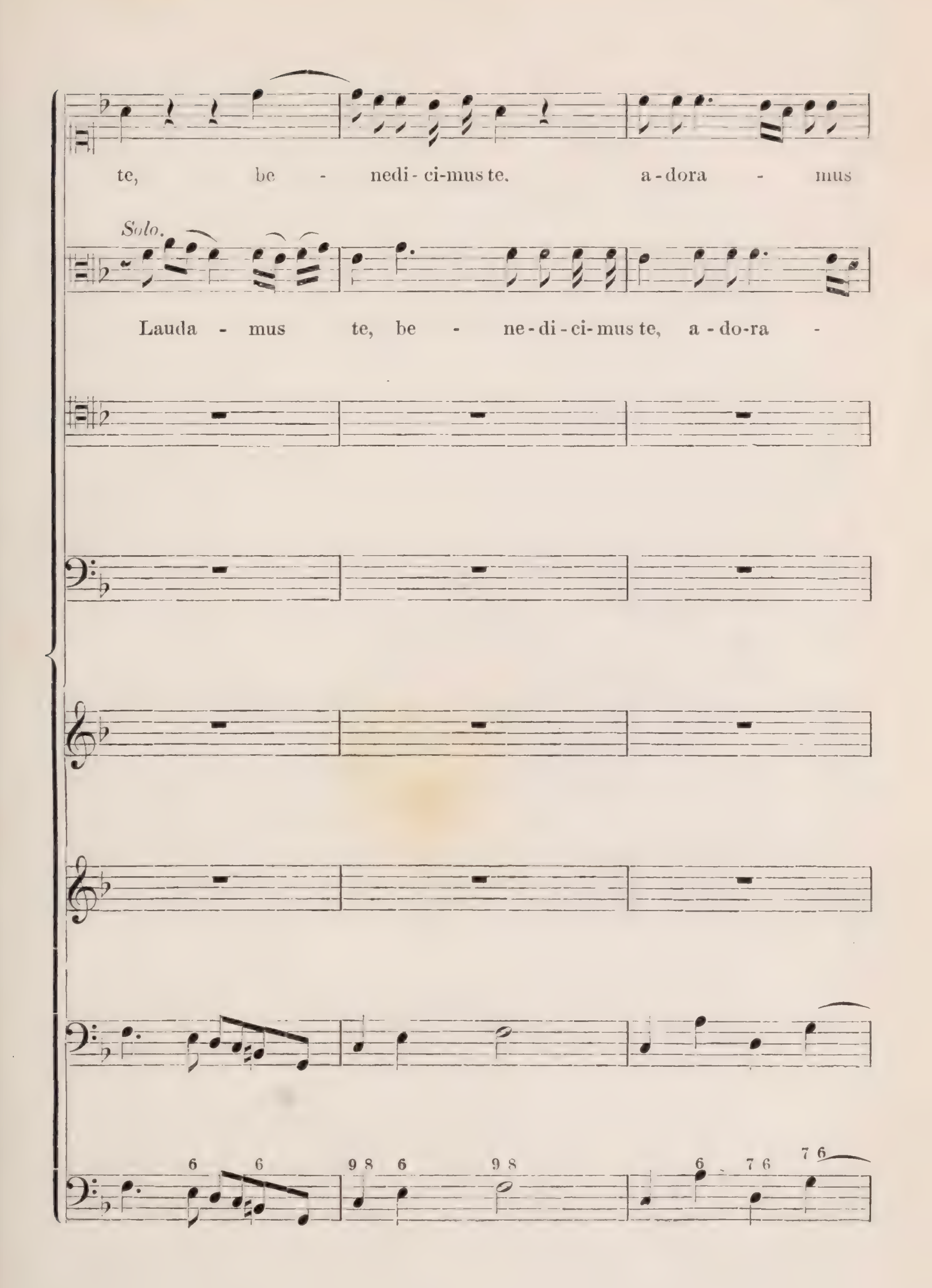
- - - - - lei - son.
- - - - - lei - son.
- - - - - lei - son.
e - lei - son, e - - - lei - son.
- - - - - lei - son.

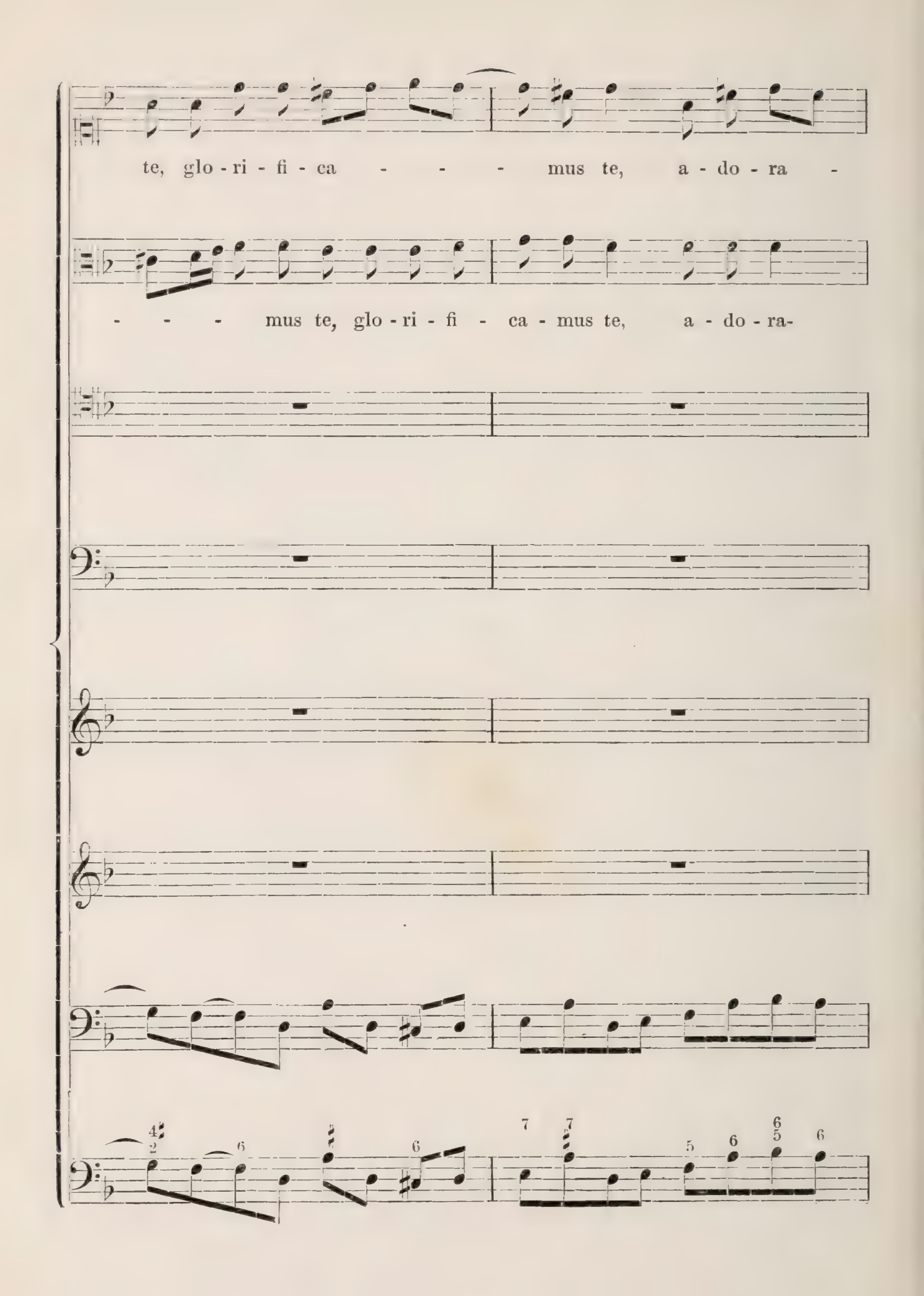
Nr. 78. Et in terra.

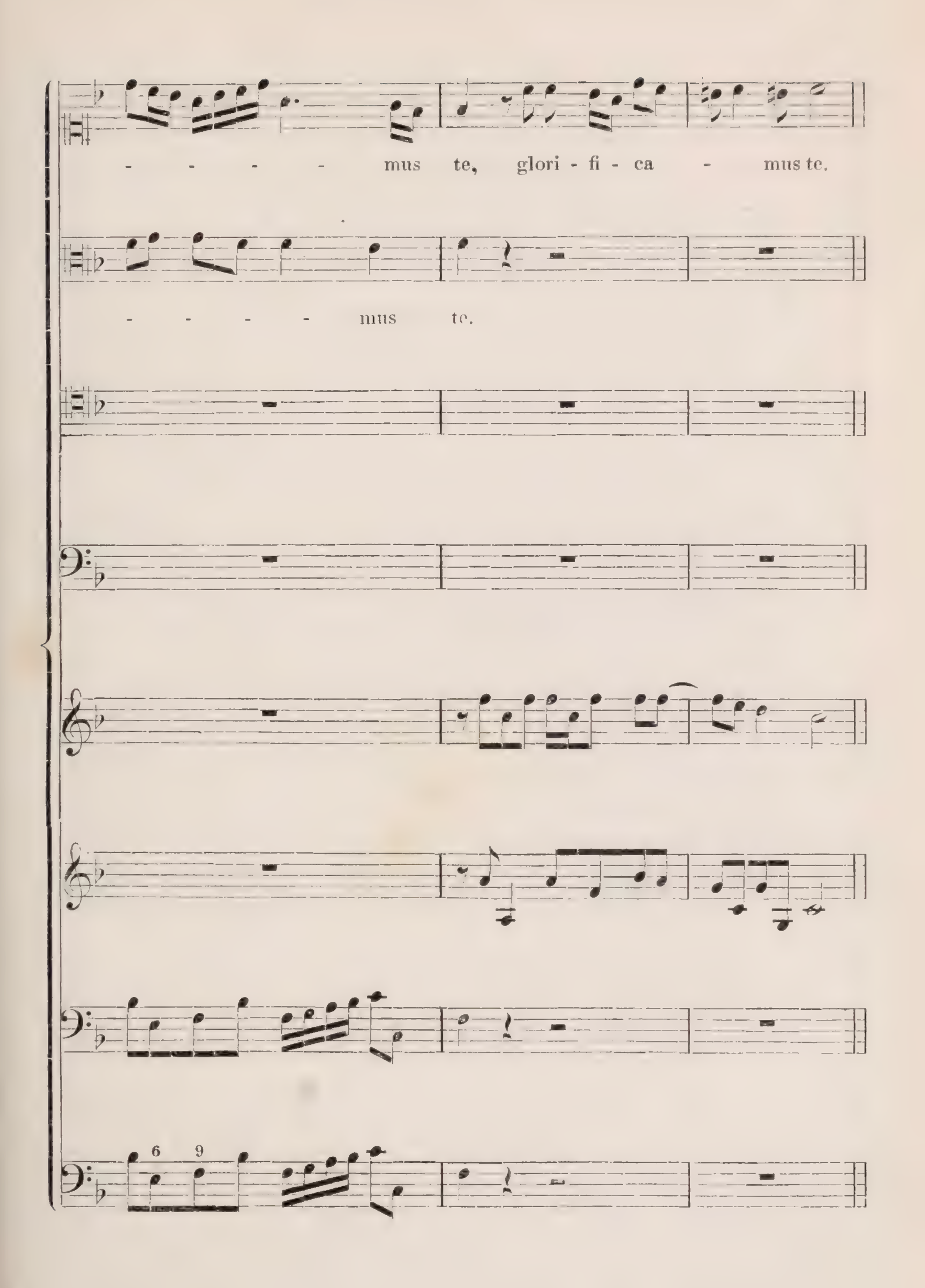
Giov. Gius. Fux.




Solo. Adagio.
bus bo - nae vo - lun - ta - - tis. Lau-da - mus
mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis.
f Tutti.
bo - nae vo - lun - ta - - tis.
f Tutti.
bo - nae vo - lun - ta - tis.
Adagio.
Solo
Org. e Contra.


te, be - nedi - ci-mus te. a - dora - mus
Solo.
Lauda - mus te, be - ne - di - ci- mus te, a - do-ra -
6 6 9 8 6 9 8 6 7 6 7 6


te, glo - ri - fi - ca - - - mus te, a - do - ra -
- - - mus te, glo - ri - fi - ca - mus te, a - do - ra-

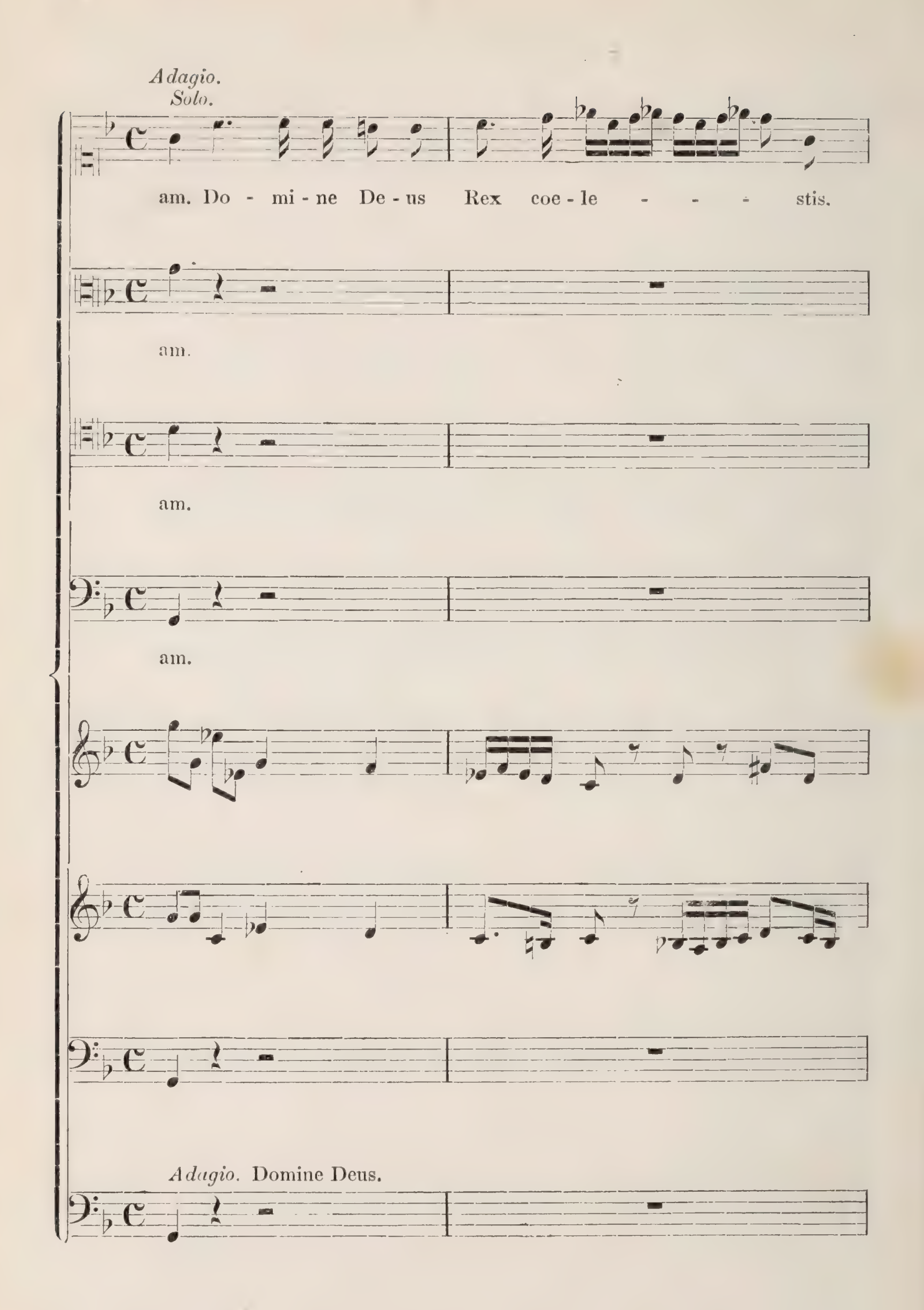

- - - - mus te, glori - fi - ca - mus te.
- - - - mus te.
6 9

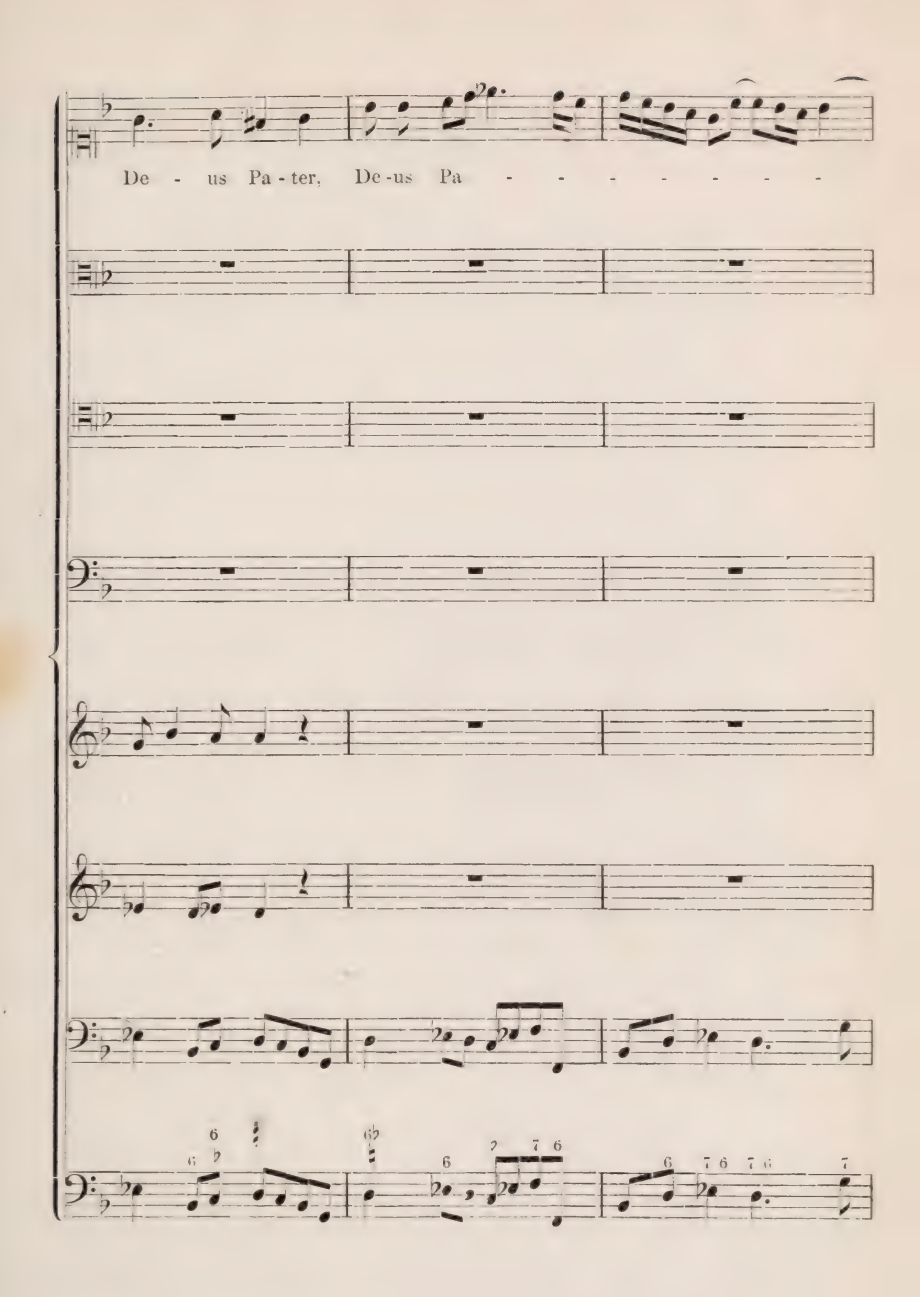


Gra-ti - as a - gi - mus. a - gi - mus gra - ti - as ti - bi
Gra - ti - as a - gi - mus, a - gi - mus gra - ti - as ti - bi
Gra - ti - as a - gi - mus, a - gi - mus gra - ti - as ti - bi
Gra - ti - as a - gi - mus, a - gi - mus gra - ti - as ti - bi
Tutti.
Gratias.

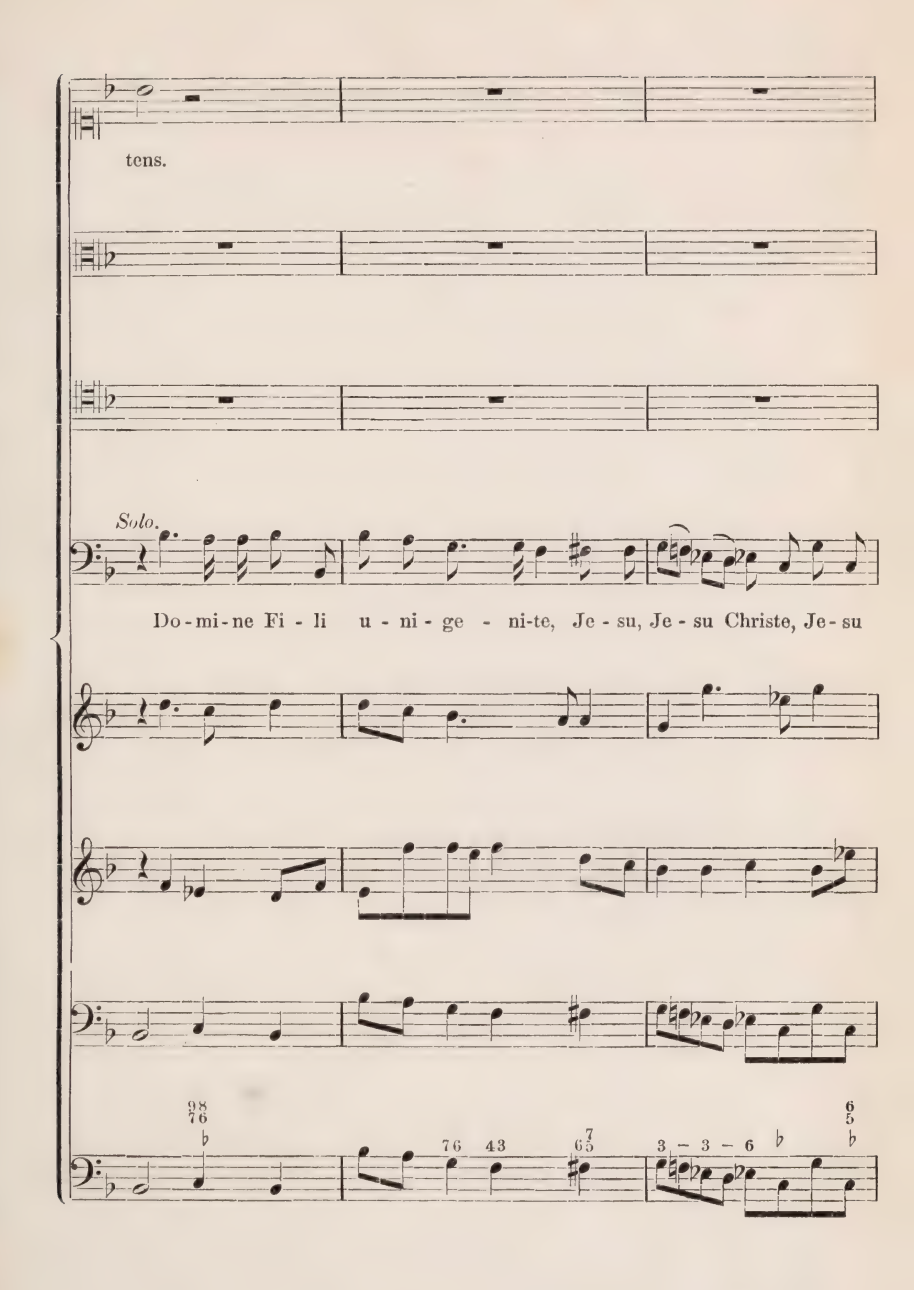


pro - pter mag - nam, pro - pter mag - nam glo - ri - am tu -
pro - pter mag - nam, pro - pter mag - nam glo - ri - a tu -
pro - pter mag - nam, pro - pter mag - nam glo - ri - a tu -
pro - pter mag - nam, pro - pter mag - nam glo - ri - a tu -

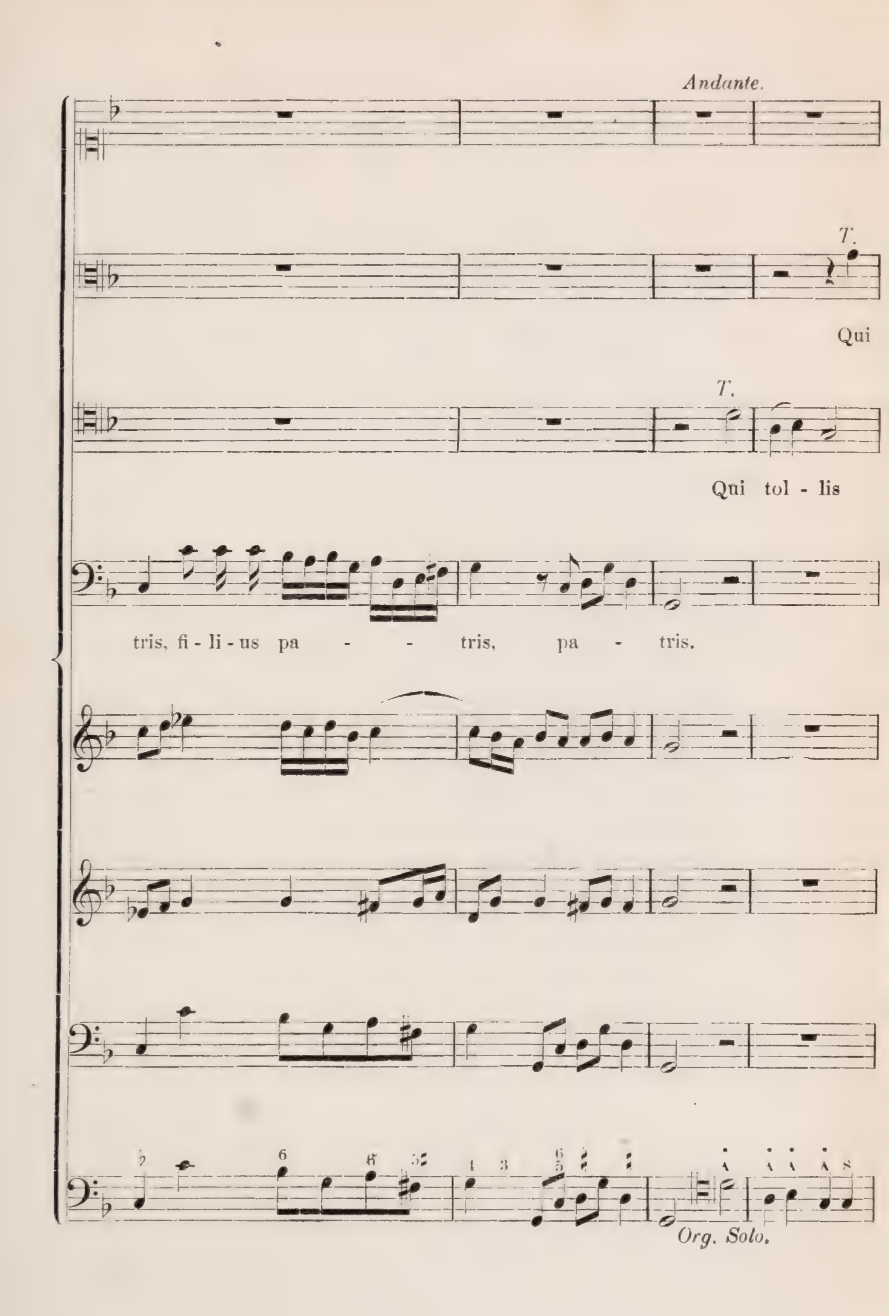

Adagio.
Solo.
am. Do - mi - ne De - us Rex coe - le - - - stis.
am.
am.
am.
Adagio. Domine Deus.


De - us Pa - ter, De - us Pa - - - - - - - -

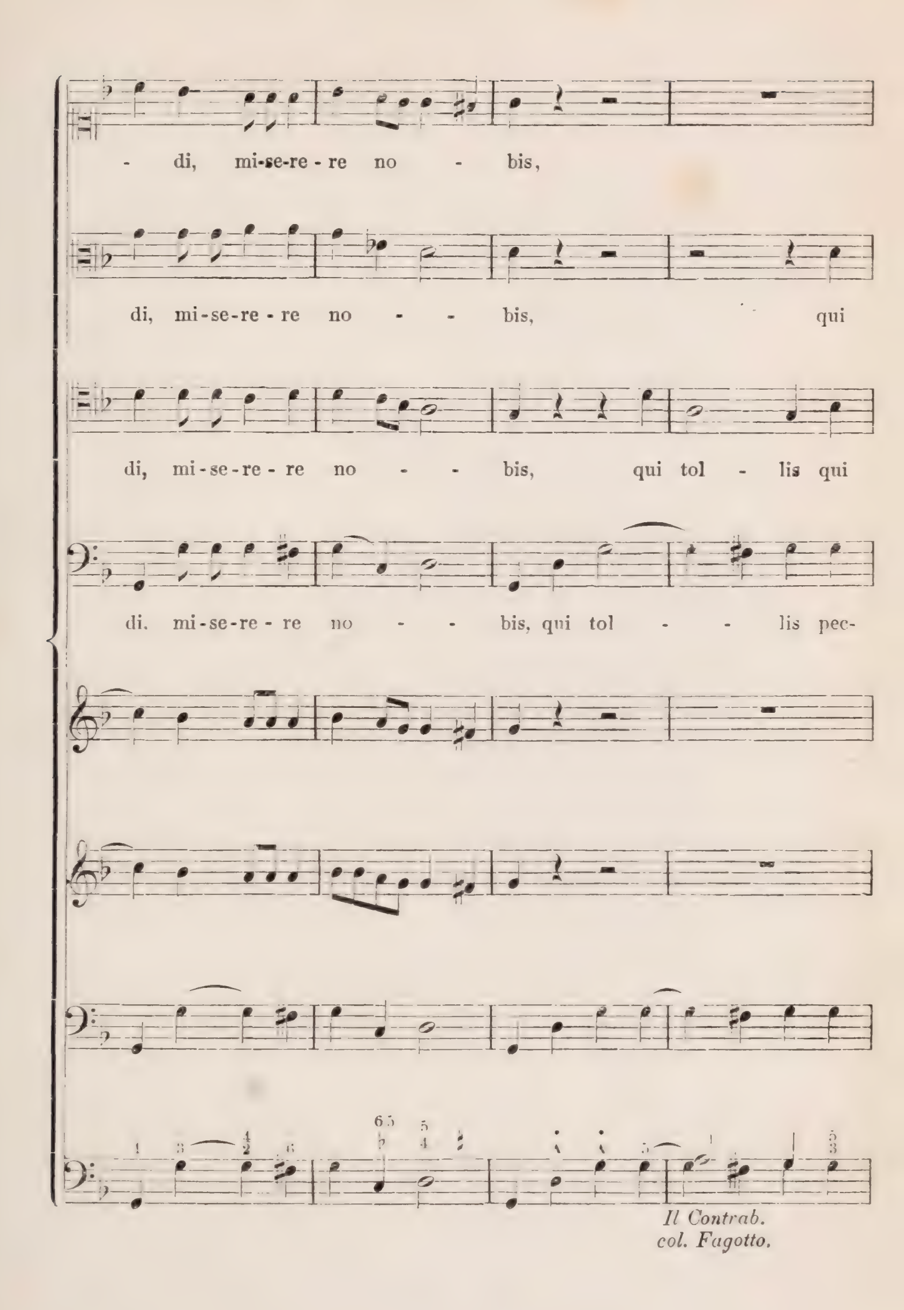

- ter, De- us Pa - - - - - - ter omni po-

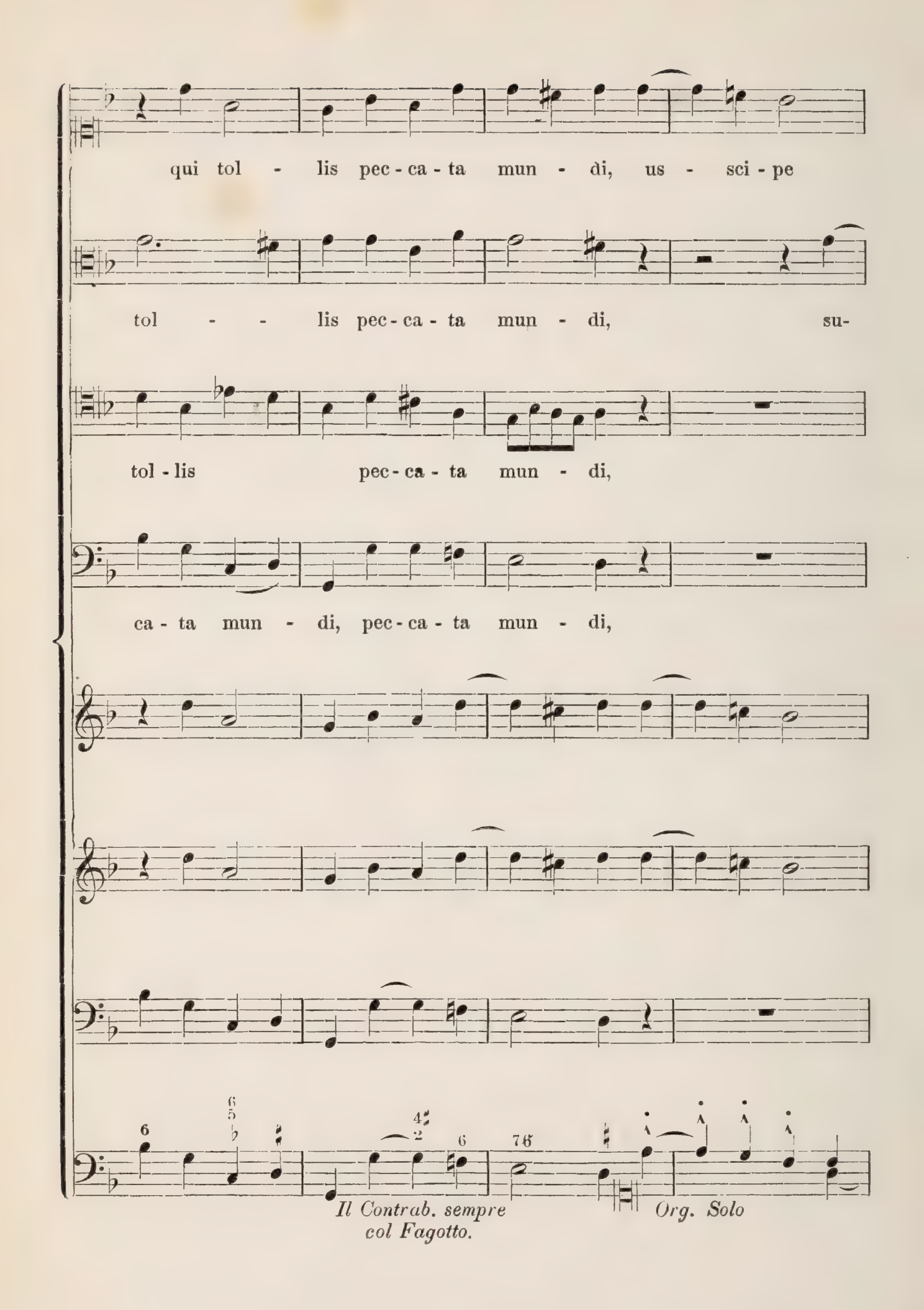

tens.
Solo.
Do-mi-ne Fi - li u - ni - ge - ni-te, Je - su, Je - su Christe, Je - su


Chri - ste. Domine De-us, agnus De - i, fi-li-us, fi-li-us pa -


Andante.
T.
Qui
T.
Qui tol - lis
tris, fi - li - us pa - - tris, pa - tris.
Org. Solo.

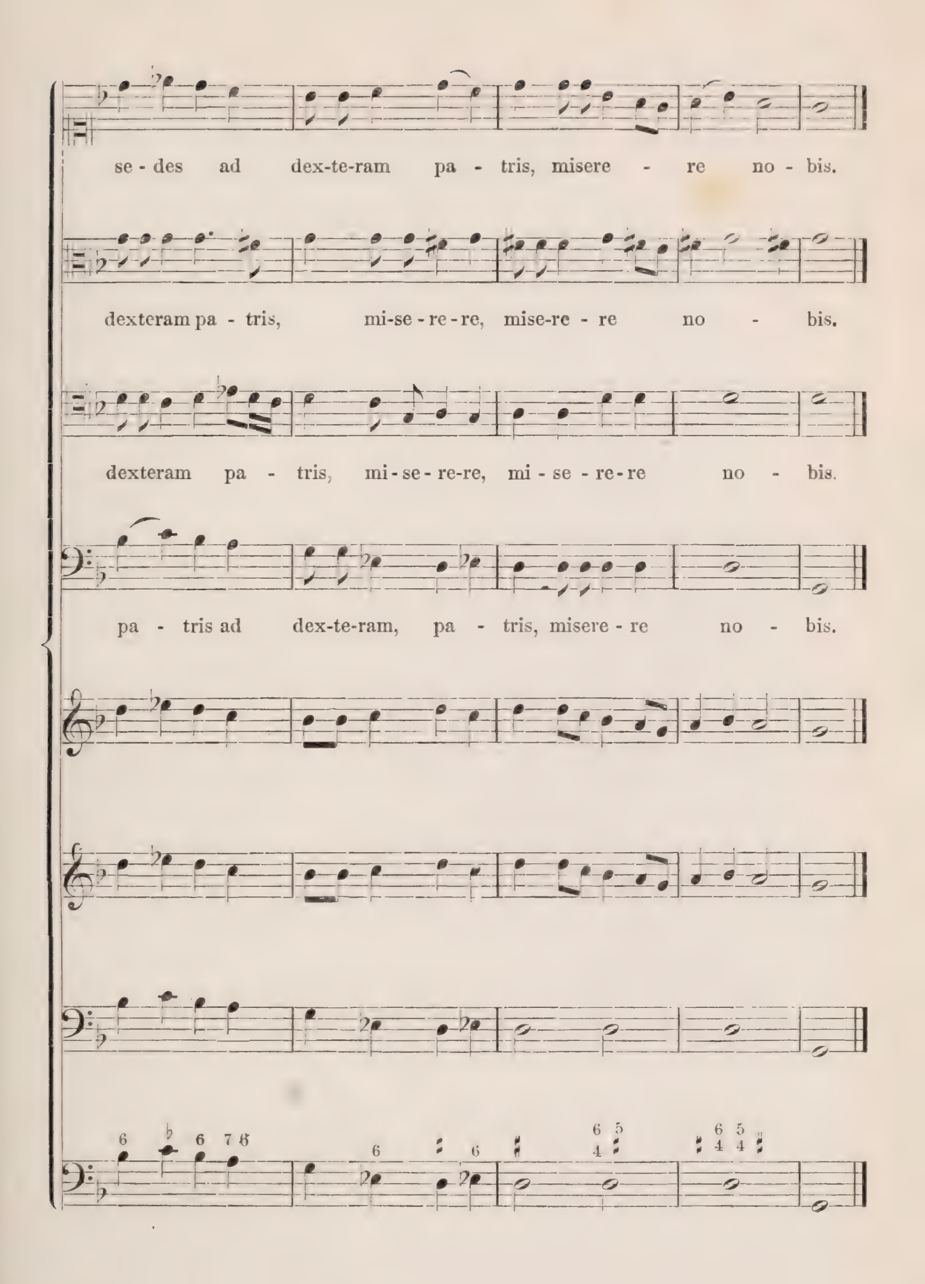

T.
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - -
tol - lis pec - ca - tu mun - di, pec - ca - ta mun - -
pec-ca - ta mun-di pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - -
T.
qui tol - lis pec - ca - ta mun -
Org. e Contrab.

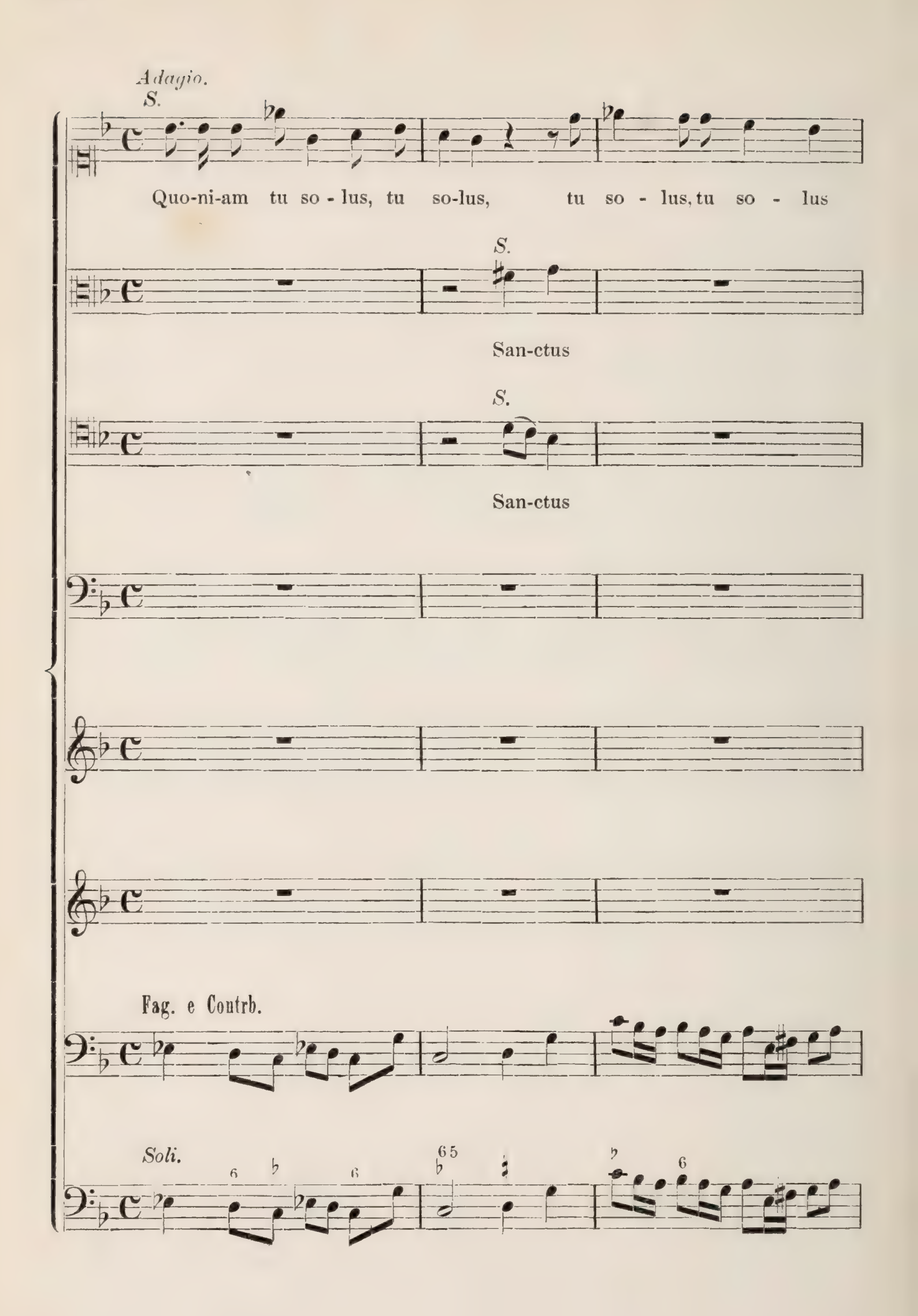

- di, mi-se-re - re no - bis,
di, mi-se-re - re no - - bis, qui
di, mi-se-re - re no - - bis, qui tol - lis qui
di. mi-se-re - re no - - bis, qui tol - - lis pec-
Il Contrab.
col. Fagotto.

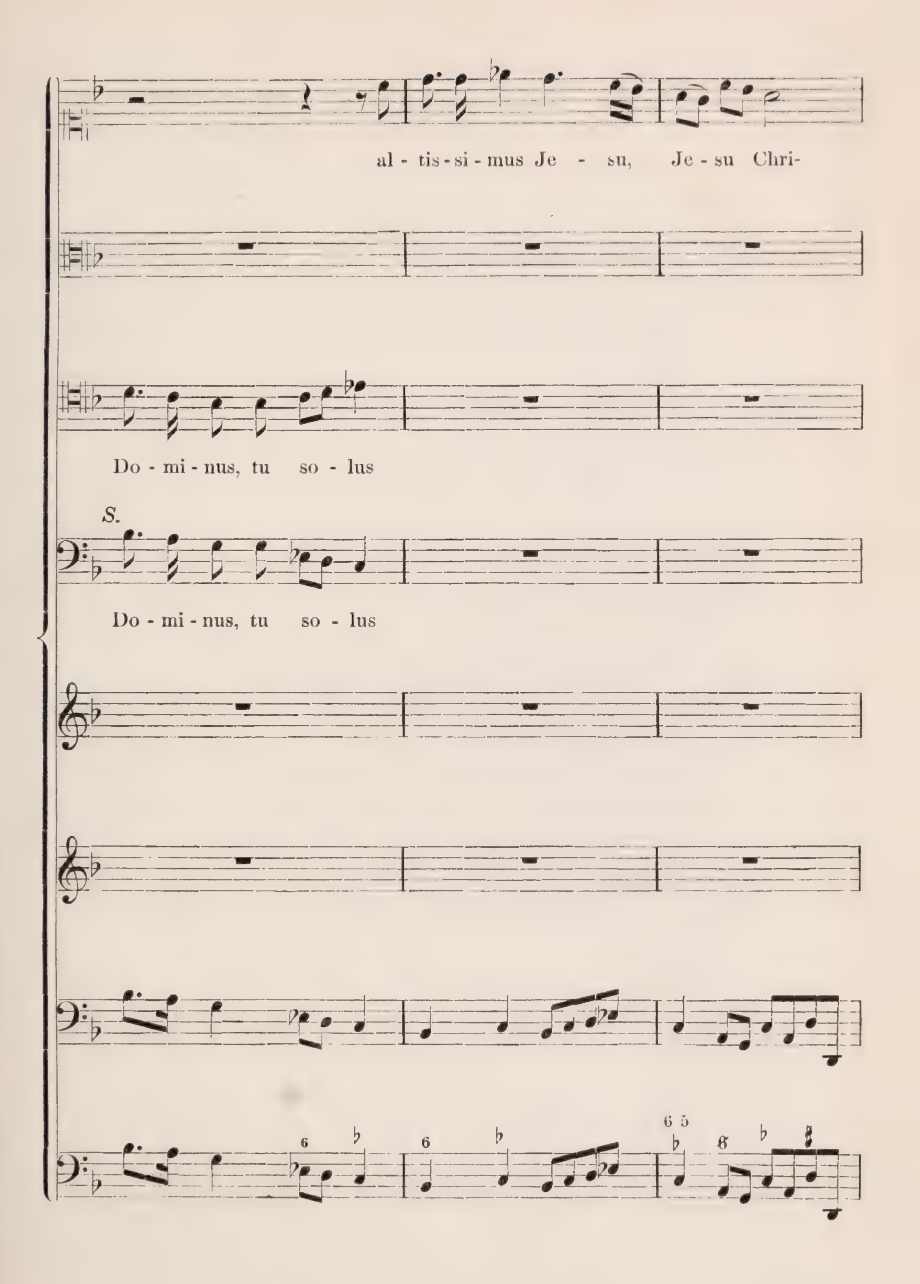

qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, us - sci - pe
tol - - lis pec - ca - ta mun - di, su-
tol - lis pec - ca - ta mun - di,
ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di,
Il Contrab. sempre col Fagotto.
Org. Solo


de - pre - ca - ti - o - nem, de - pro - ca - ti - o - nem, de - pre - ca - ti-
- sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram de-pre-ca - ti-
su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no-
su - sci - pe de - pre - ca - ti-
Fag. e Contrab.

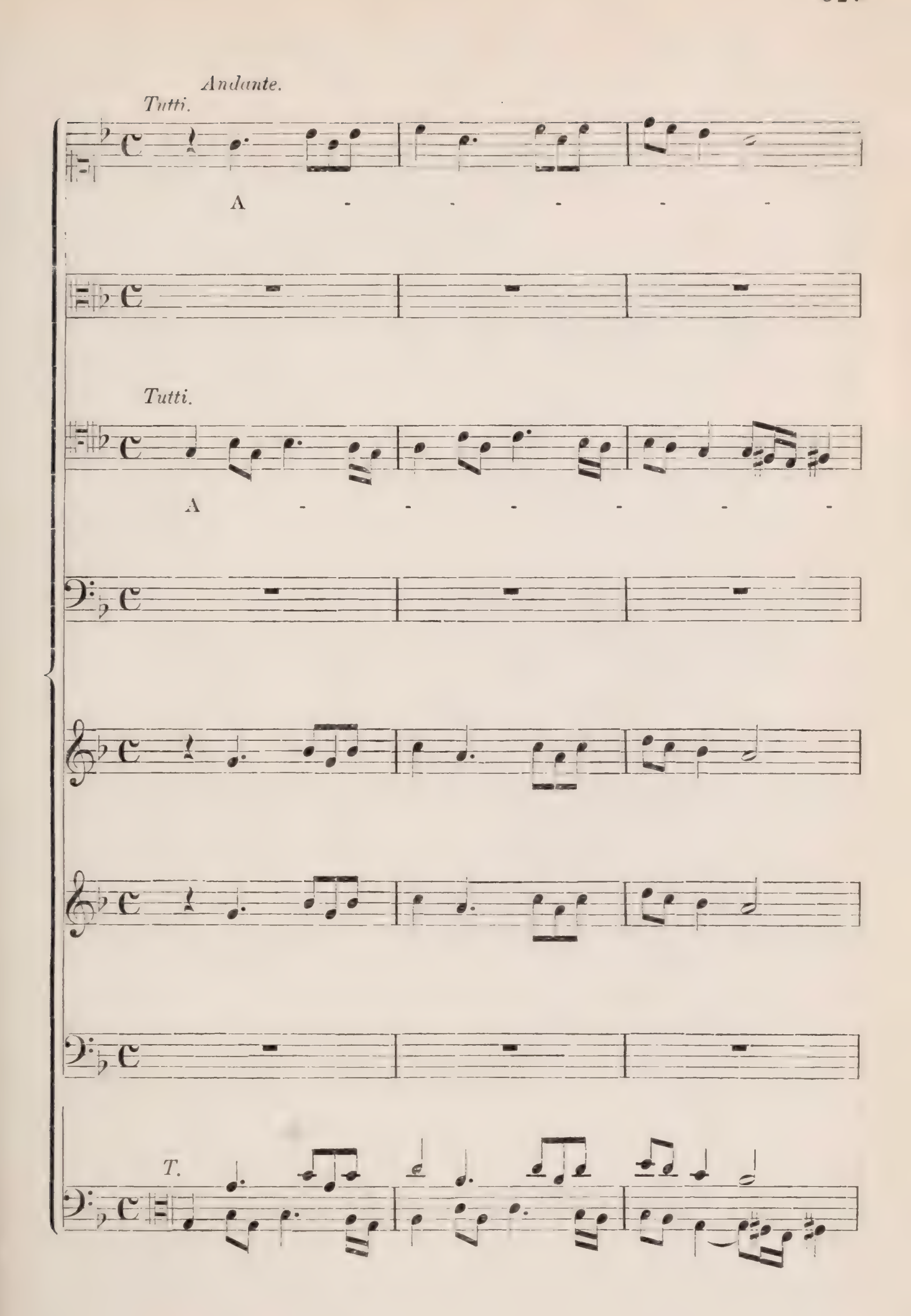

o-nem no - stram. Qui
o-nem no - stram. Qui se - des ad
- - stram. Qui se - des ad dexteram, ad
o-nem no - stram. Qui se - des ad dex-te - ram pa - tris ad dex-te-ram

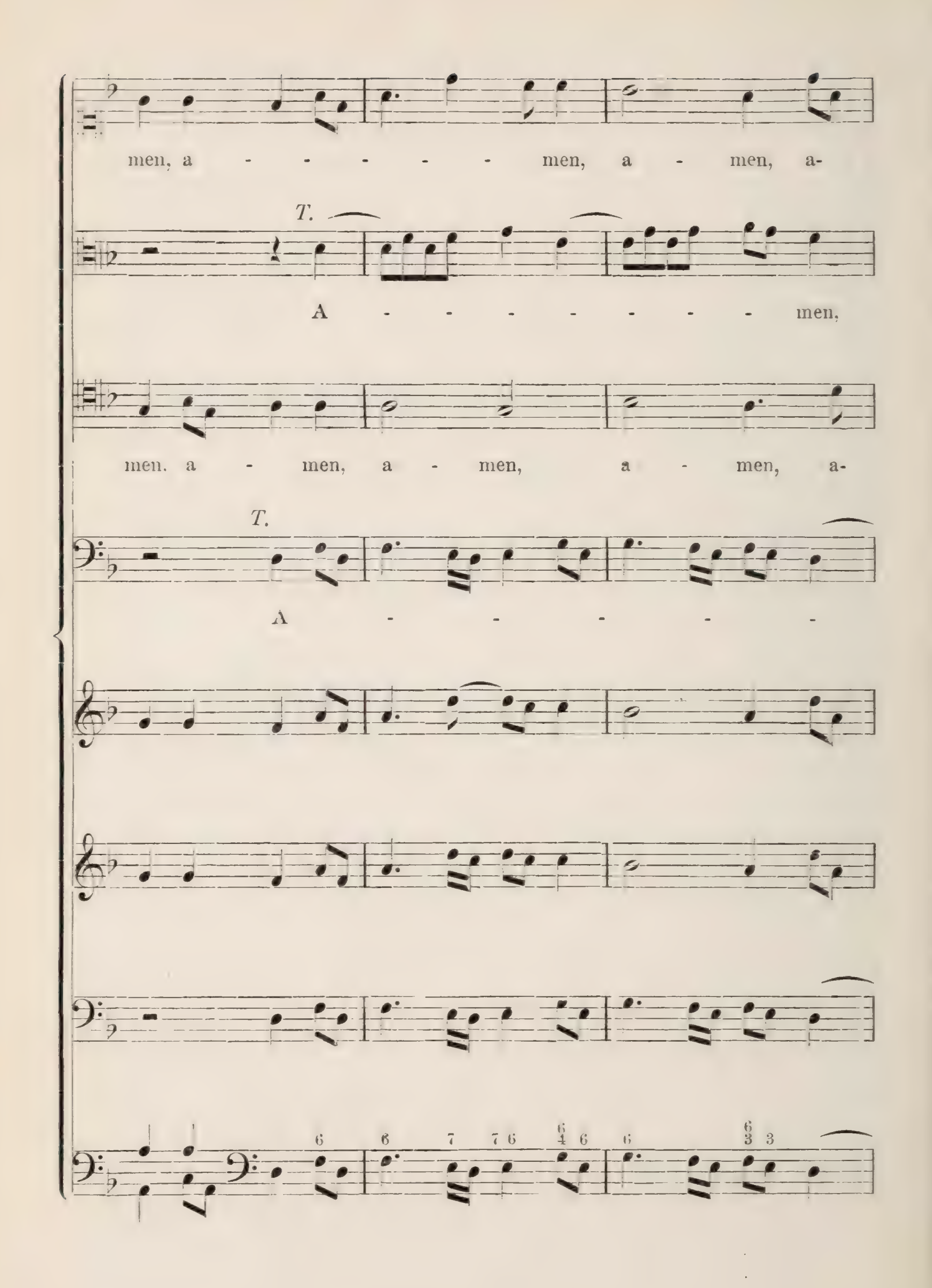

se - des ad dex-te-ram pa - tris, misere - re no - bis.
dexteram pa - tris, mi-se - re - re, mise-re - re no - bis.
dexteram pa - tris, mi - se - re-re, mi - se - re - re no - bis.
pa - tris ad dex-te-ram, pa - tris, misere - re no - bis.
6 ♭ 6 7 6 6 6 6 5 4 6 5 4 4

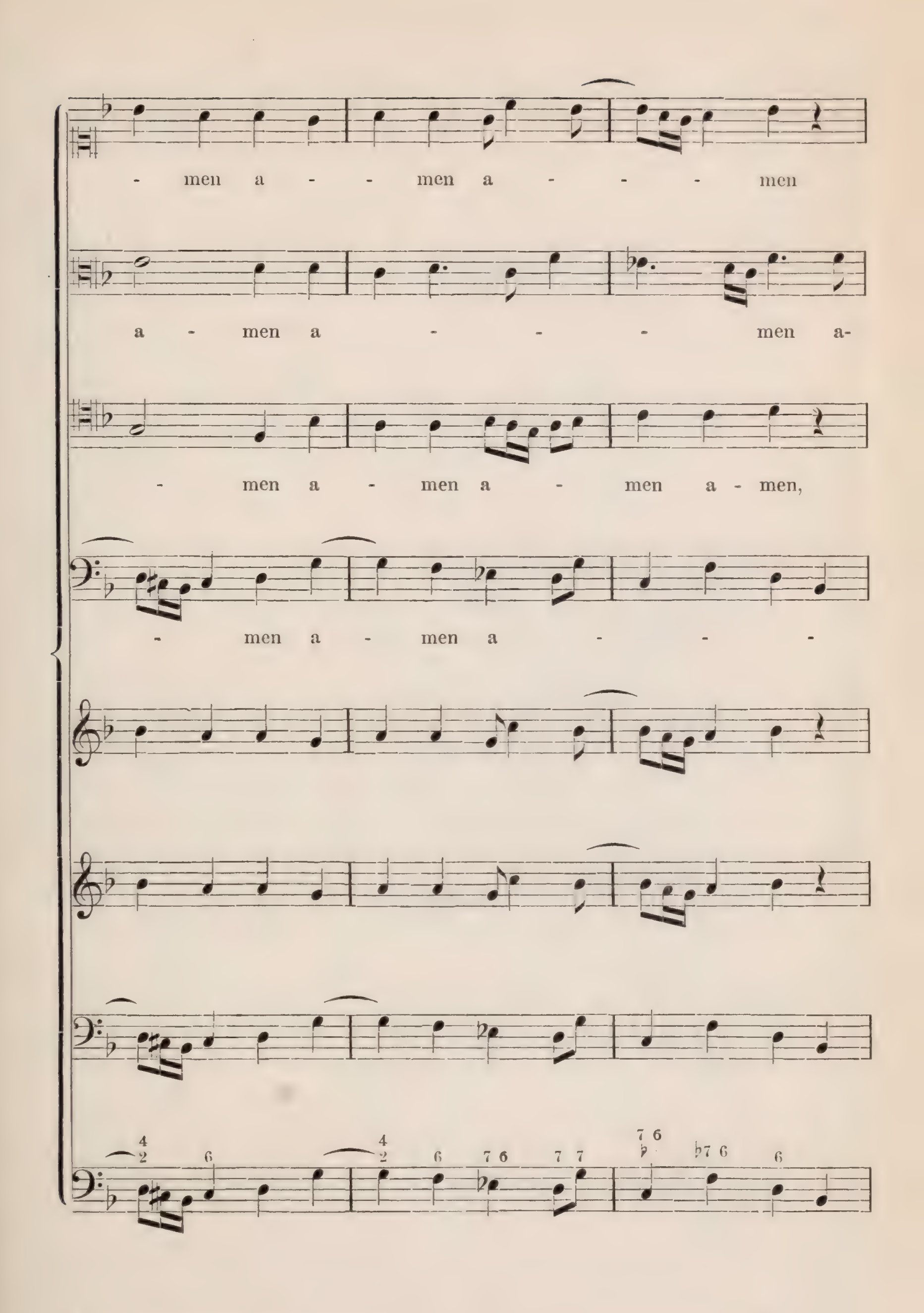

Adagio.
S.
Quo-ni-am tu so - lus, tu so-lus, tu so - lus, tu so - lus
S.
San-ctus
S.
San-ctus
Fag. e Contrb.
Soli.


al - tis - si - mus Je - su, Je - su Chri-
Do - mi - nus, tu so - lus
S.
Do - mi - nus, tu so - lus
6 6 5

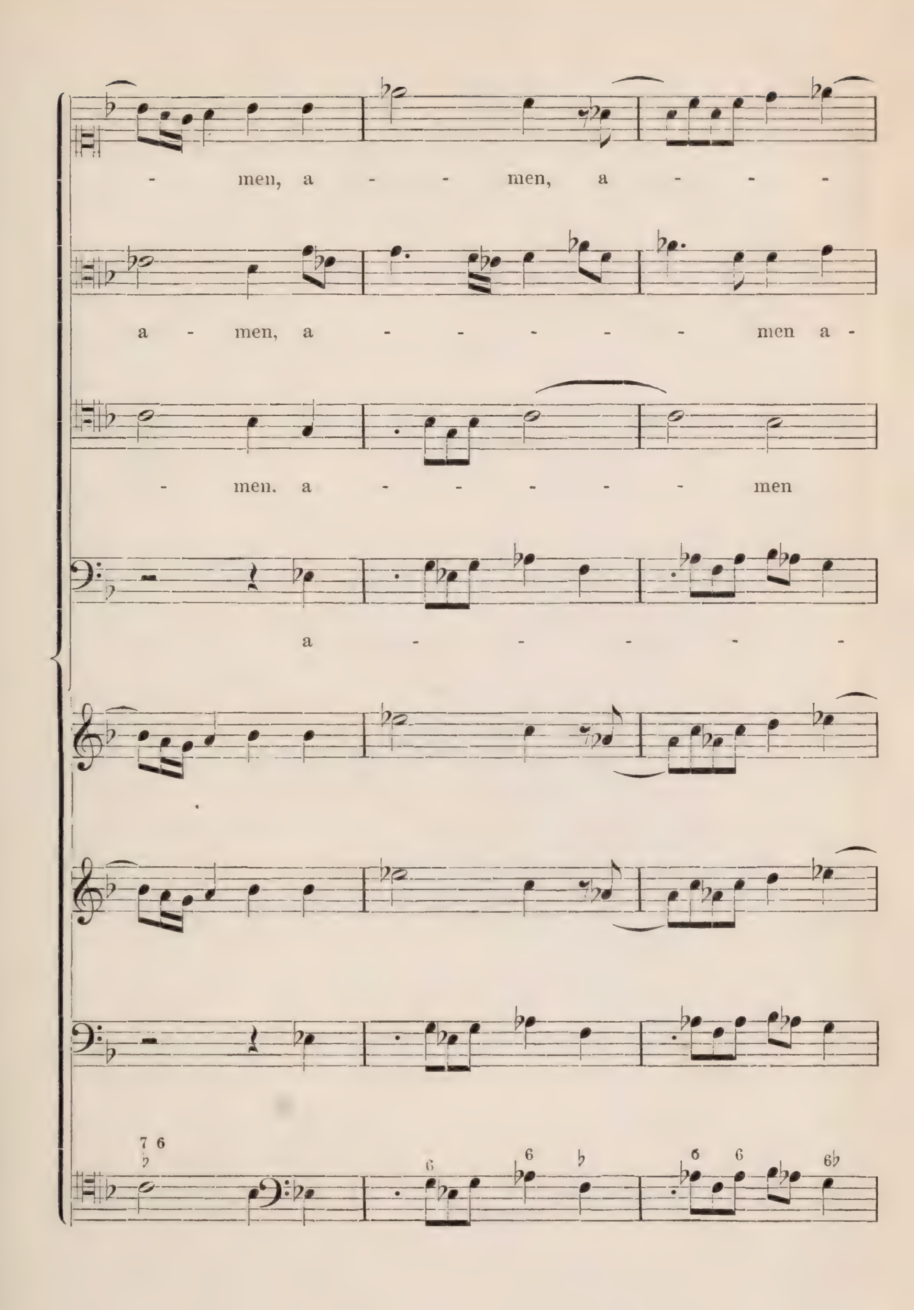

ste. Cum san - cto, san - cto spi-ri - tu in glori - a De-i, De-i pa - tris.
Cum san-cto, san - cto spi-ri - tu in glo-ri - a De-i, De-i pa - tris,
Cum san-cto, san - cto spi ri - tu in glori - a De-i, De-i pa - tris.

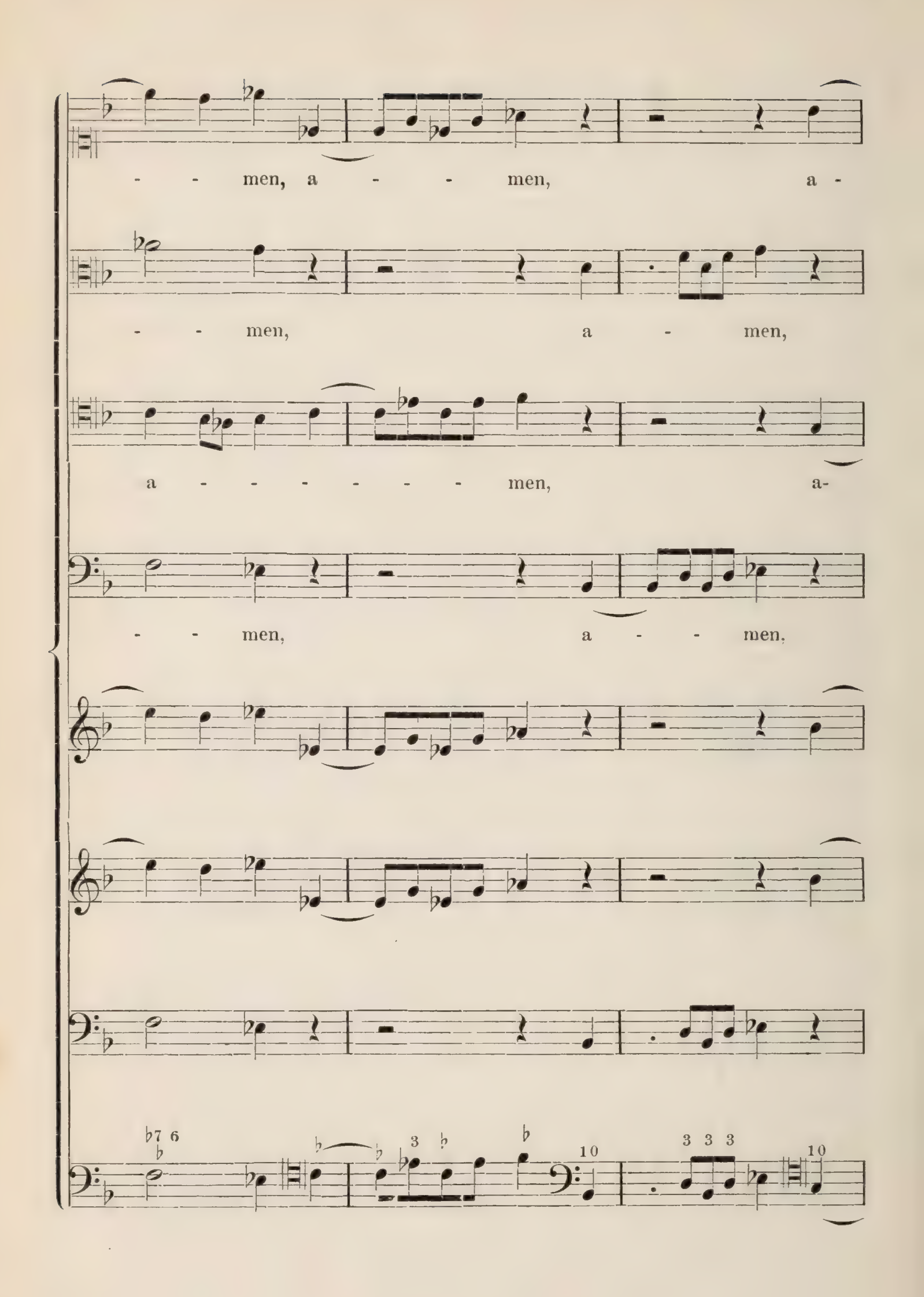

Andante.
Tutti.
A - - - - - -
Tutti.
A - - - - - - -
T.

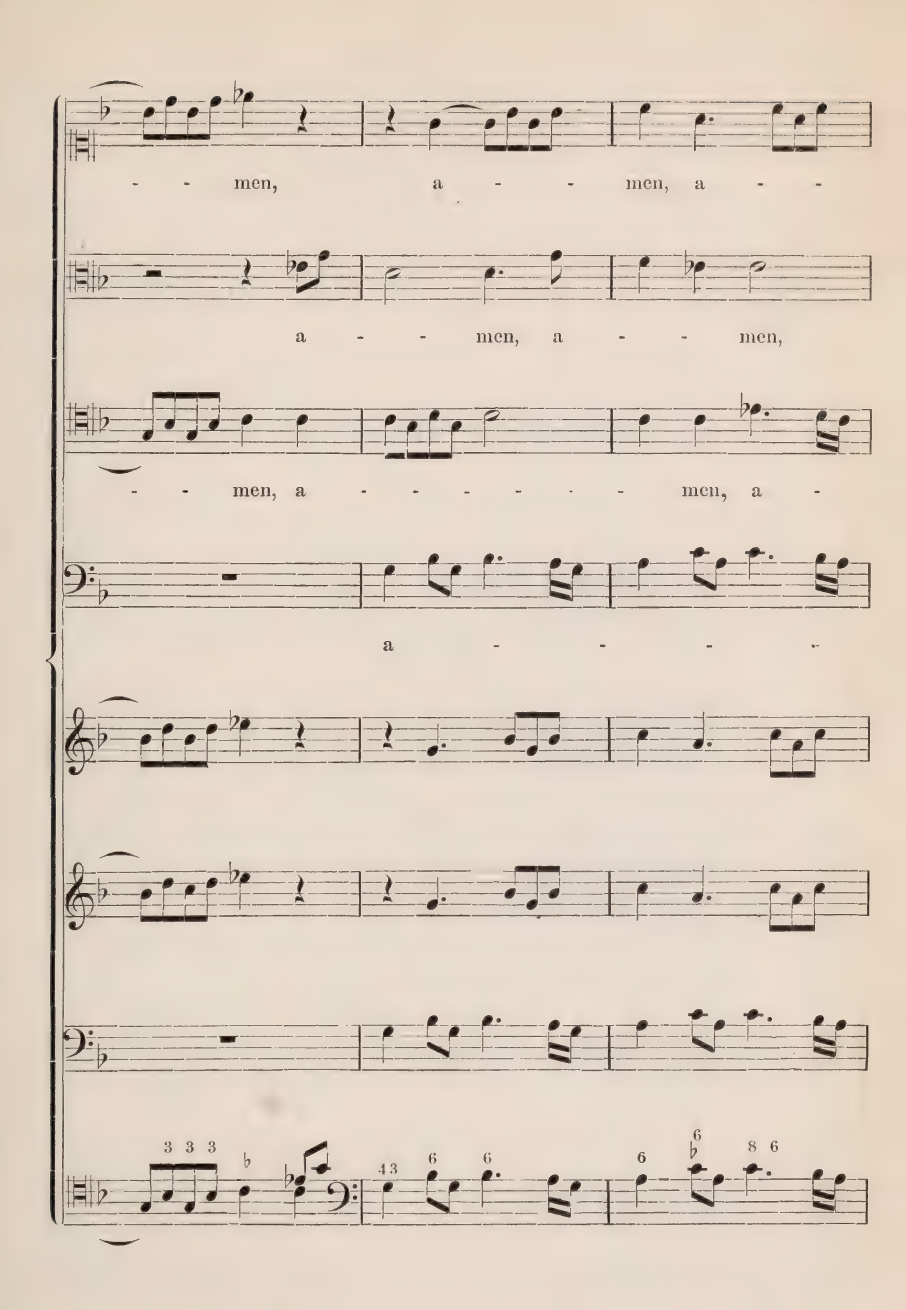

men, a - - - - - men, a - men, a-
T.
A - - - - - - - men,
men. a - men, a - men, a - men, a-
T.
A - - - - -
6 6 7 7 6 6 4 6 6 6 3 3

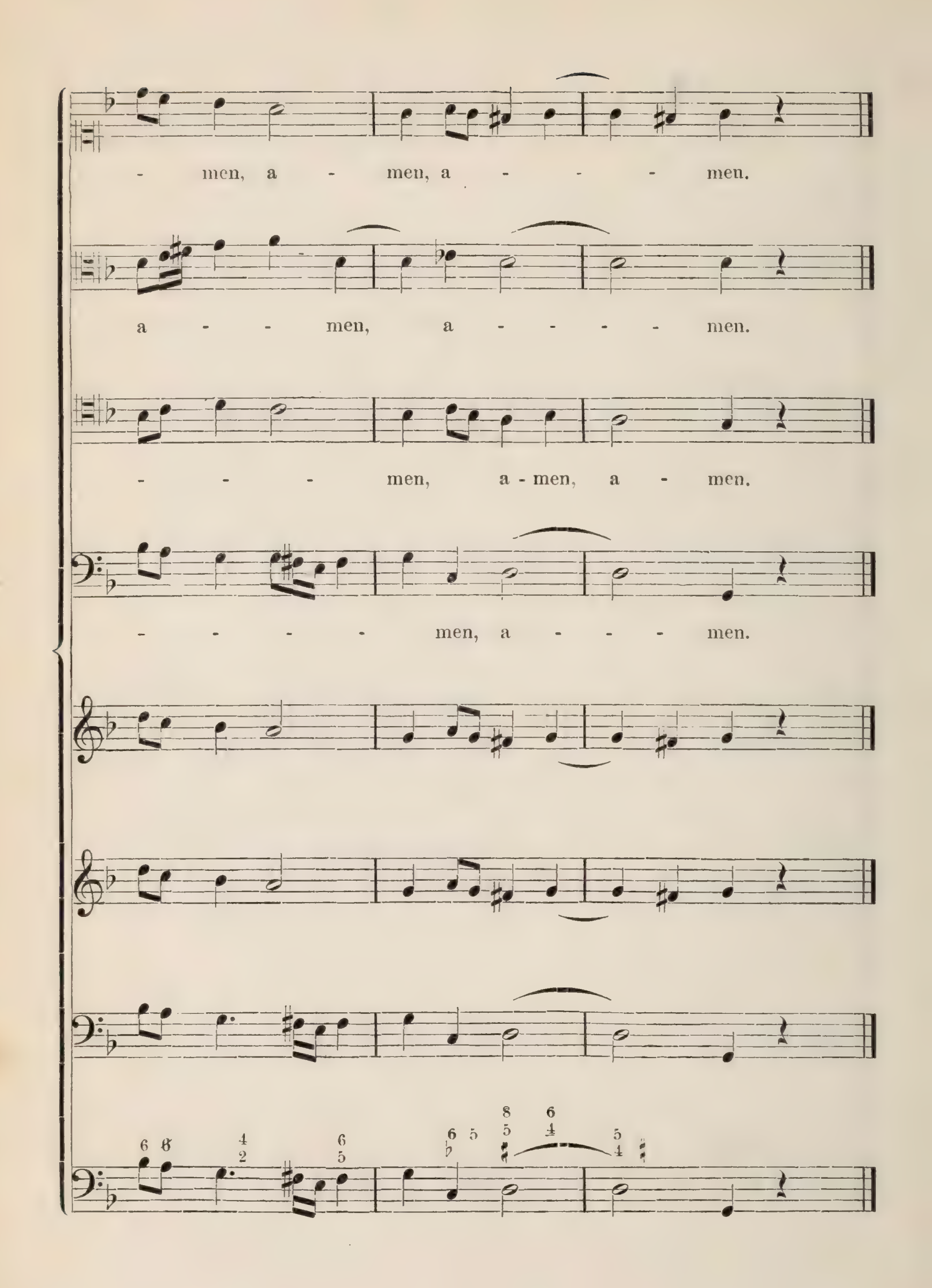

- men a - - men a - - - men
a - men a - - - men a-
- men a - men a - men a - men,
- men a - men a - - -
4
2 6
4
2 6 7 6 7 7
7 6
♭ ♭7 6 6


a
- men, a
men
a
- men.
3 3 ♭3 6 3
6
6
♭
6
♭ 6
6


- men, a - - men, a - - -
a - men, a - - - - - men a -
- men. a - - - - - men
a - - - - -
7 6
6
6
6 6 6♭

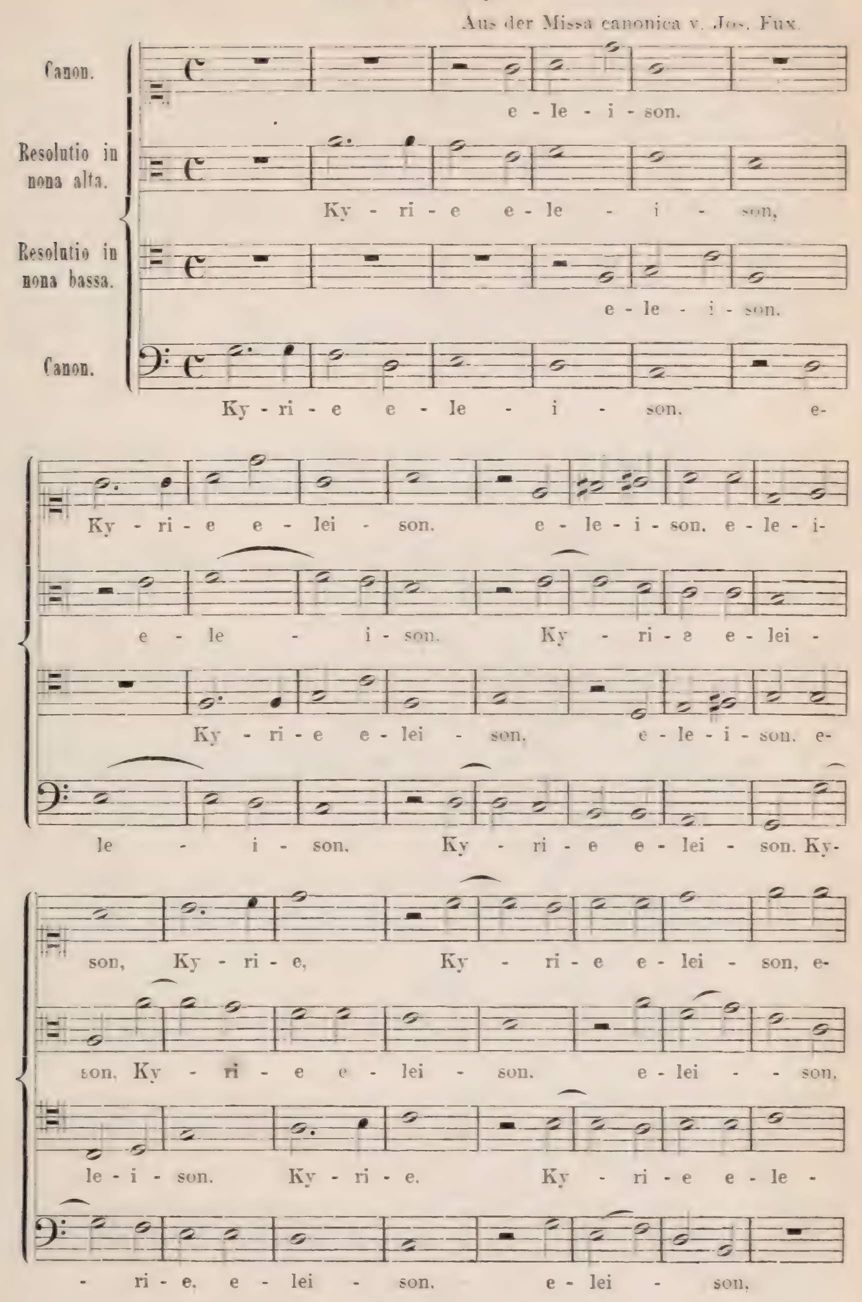

- - men, a - - men, a -
- - men, a - men,
a - - - - - - men, a-
- - men, a - - men,

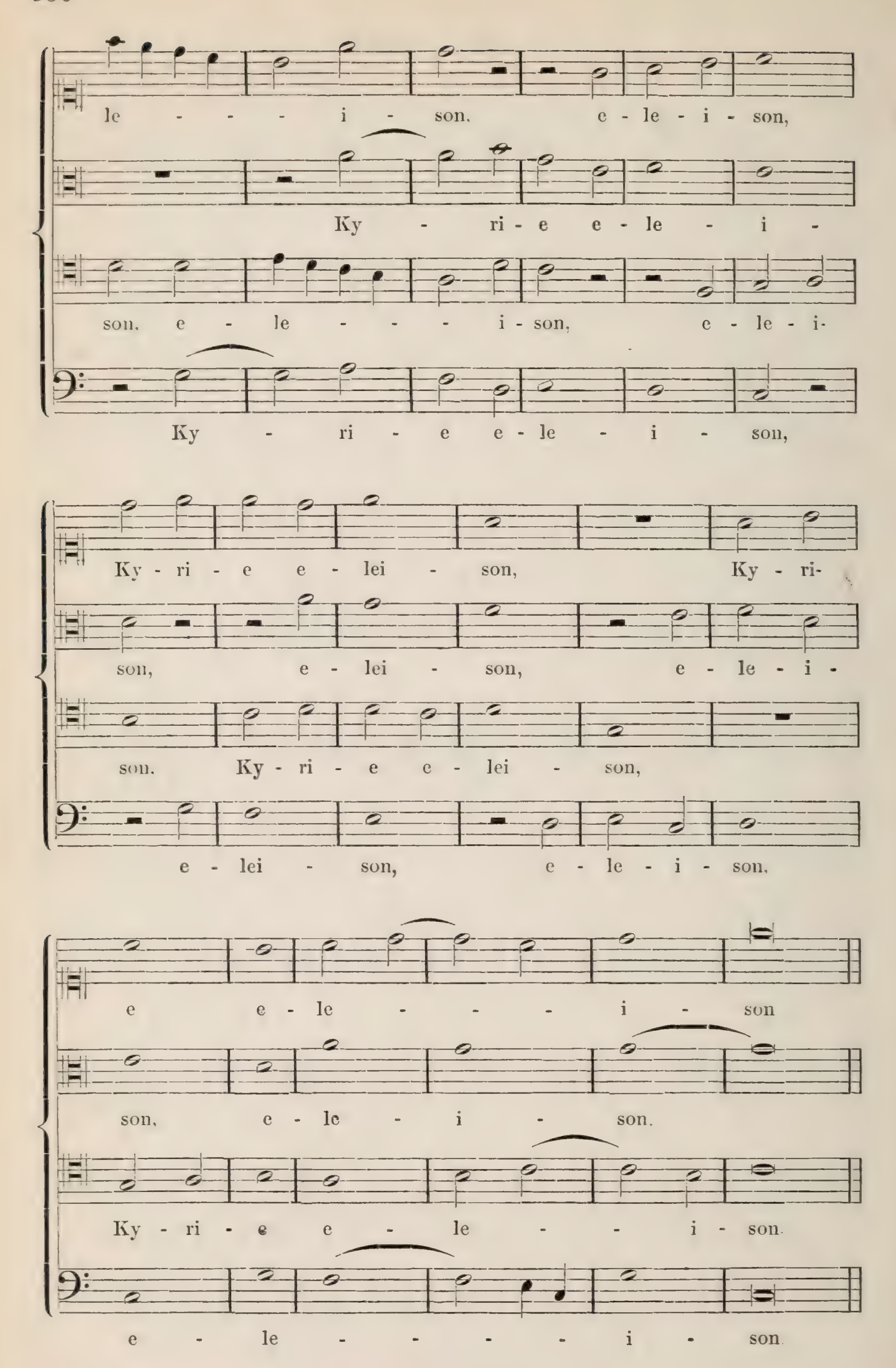

- - men, a - - men, a - -
a - - men, a - - men,
- - men, a - - - - - - men, a -
a - - - -
3 3 3
4 3
6
6
6
6
8 6

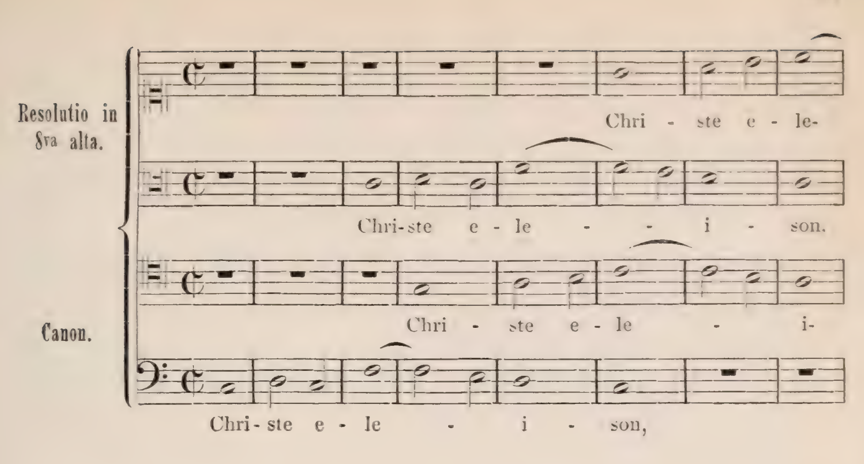

- men, a - men, a - - - men.
a - - men, a - - - - men.
- - - men, a - men, a - men.
- - - - men, a - - - men.

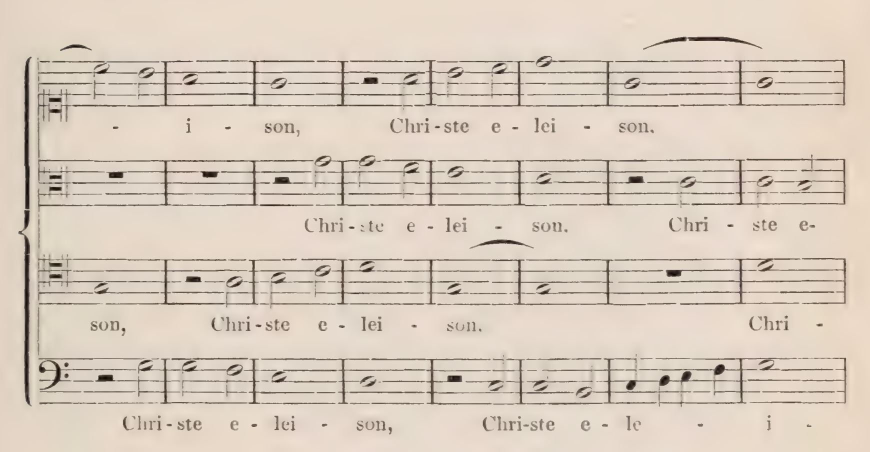
Nr. 79. Kyrie.

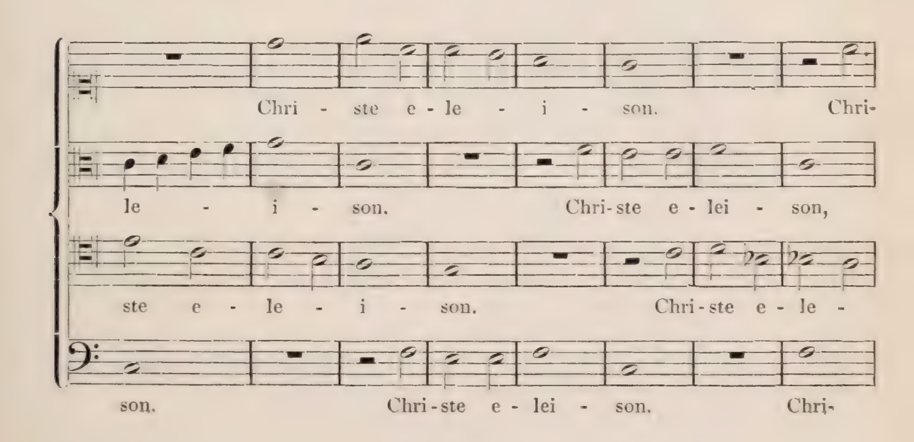
Aus der Missa canonica v. Jos. Fux.

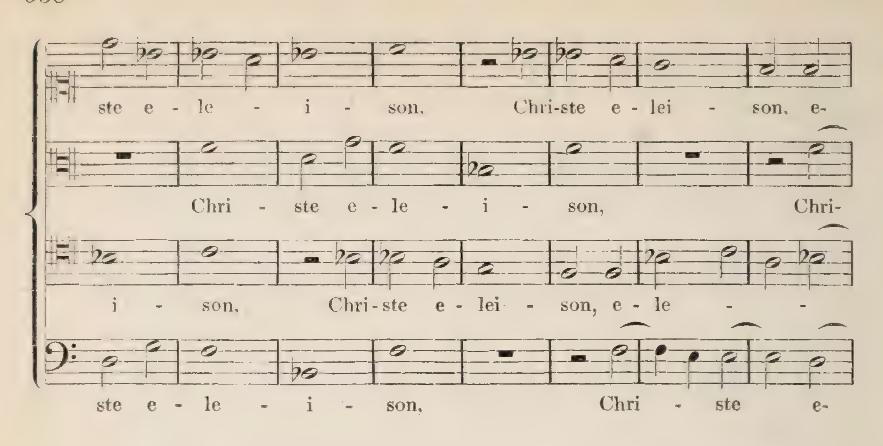



le - - - i - son, e - le - i - son,
Ky - ri - e e - le - i -
son, e - le - - - i - son, e - le - i-
Ky - ri - e e - le - i - son,
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri-
son, e - lei - son, e - le - i -
son. Ky - ri - e e - lei - son,
e - lei - son, e - le - i - son.
e e - le - - - i - son
son, e - le - i - son.
Ky - ri - e e - le - - i - son.
e - le - - - - i - son


Resolutio in 8va alta.
Canon.
Chri - ste e - le-
Chri-ste e - le - - i - son.
Chri - ste e - le - i-
Chri-ste e - le - i - son,

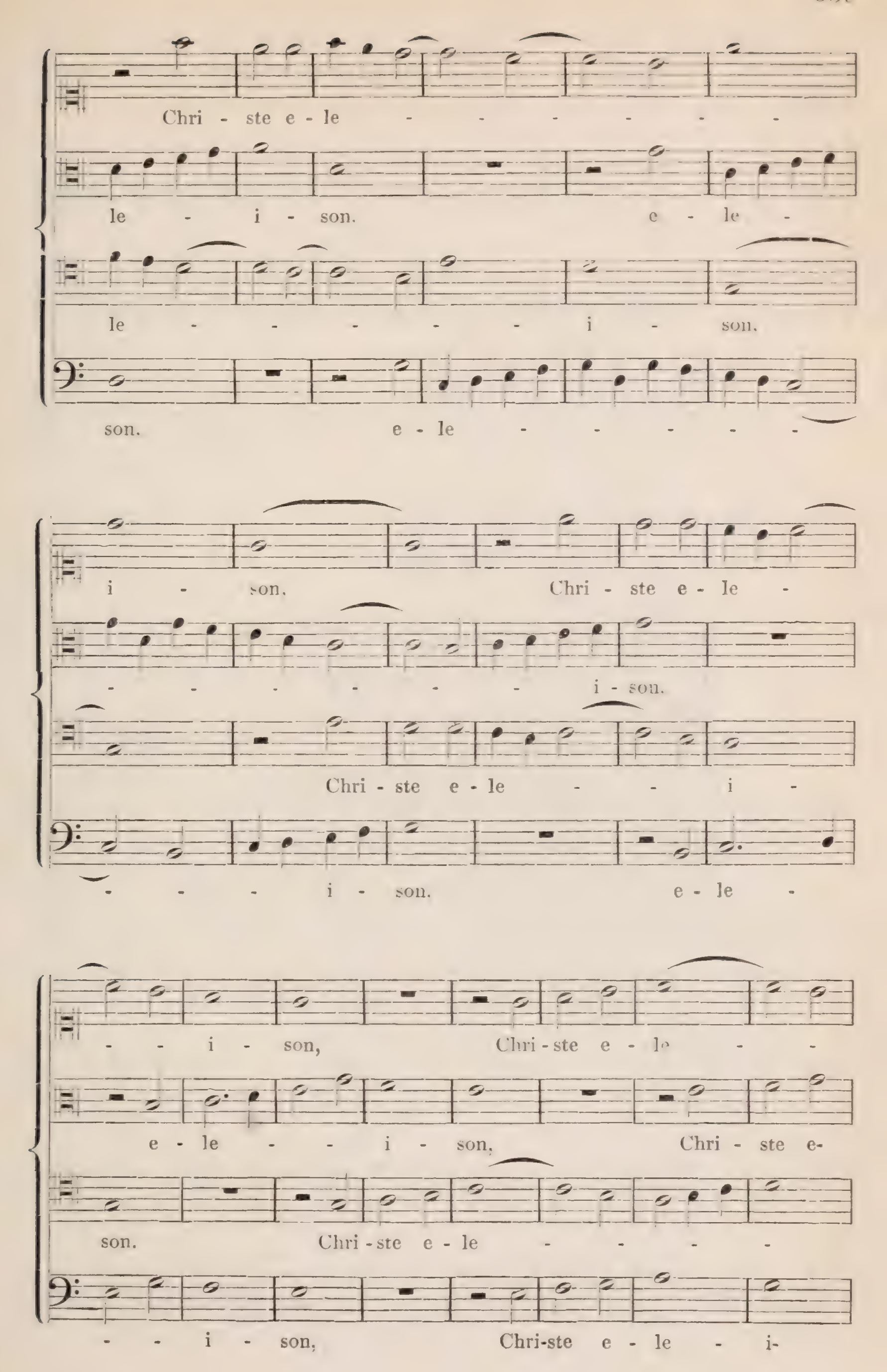

- i - son, Chri-ste e - lei - son.
Chri-ste e - lei - son. Chri - ste e-
son, Chri-ste e - lei - son. Chri -
Chri-ste e - lei - son, Chri-ste e - le - i -


Chri - ste e - le - i - son. Chri-
le - i - son. Chri-ste e - lei - son,
ste e - le - i - son. Chri-ste e - le -
son. Chri-ste e - lei - son. Chri-


ste e - le - i - son. Chri-ste e - lei - son, e-
Chri - ste e - le - i - son, Chri-
i - son. Chri-ste e - lei - son, e - le - -
ste e - le - i - son, Chri - ste e-


le - - - - - - i - son, Chri-
- ste e - le - - i - son.
- - - - i - son. Chri - ste e - lei-
- le - - - i - son,


ste e - lei - son, Chri-ste e - lei - son.
Chri-ste e - lei - son, Chri - ste e-
son, Chri-ste e - lei - son. Chri - ste e-
Chri-ste e - lei - son, Chri-ste e - le - i-


Chri - ste e - le - - - - - -
le - i - son. e - le -
le - - - - - i - son.
son. e - le - - - - -
i - son. Chri - ste e - le -
- - - - - - i - son.
Chri - ste e - le - - i -
- - - i - son. e - le -
- - i - son, Chri - ste e - le - -
e - le - - i - son, Chri - ste e-
son. Chri - ste e - le - - - -
- - i - son, Chri-ste e - le - i-



Nr. 80.

Motetto de ven. Sacr. aut J. Jos Fux.

Largo.

Soprano I.

Soprano II.

Violoncello, Violone, Organo.

Ca-ro me - a ve - re est

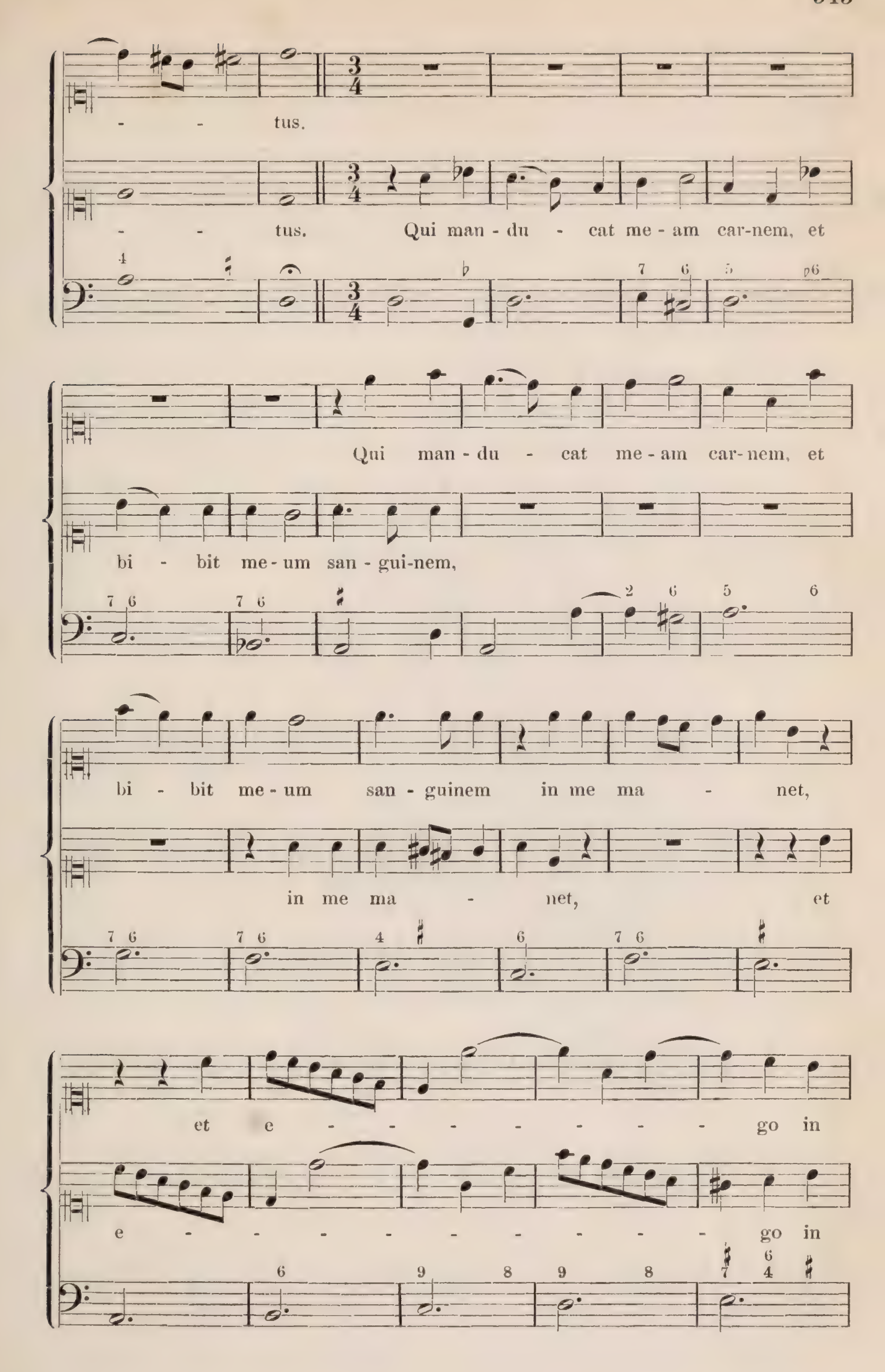
Ca-ro me-a ve - re est ci - bus,

ci - bus, ve - re, ve - re, ve - re est ci - bus, ve-

ve - re, ve - re, ve - re est ci - bus, ve - -

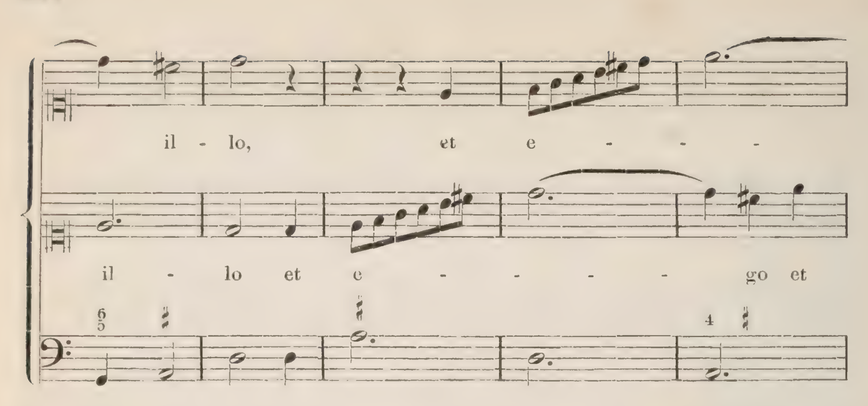

- - re est ci - bus, ca - ro
- - re est ci - bus, ca - ro me - a, ca - ro
me - a ca - ro me - a. ve - re, ve - - - re est
me - a. ve - re, ve - - re est.
ci - bus et sanguis sanguis me-us ve - re, ve - re est
ci - bus et sanguis, sanguis meus ve-
po - - tus et sanguis, sanguis
- re est po - tus et sanguis, sanguis me - us ve - -


me - us, ve - re est po - - - - -
est po - - - - - - - - -
tus et sanguis, san-guis, me - us et san - guis, san - guis,
tus et ve - re, ve - - re,
me - us ve - re, ve - - re,
ve - re est po - tus et san - guis, san - guis, me - us et
ve - re, ve - - re est po -
sanguis, sanguis, me - us ve - re et po - - -

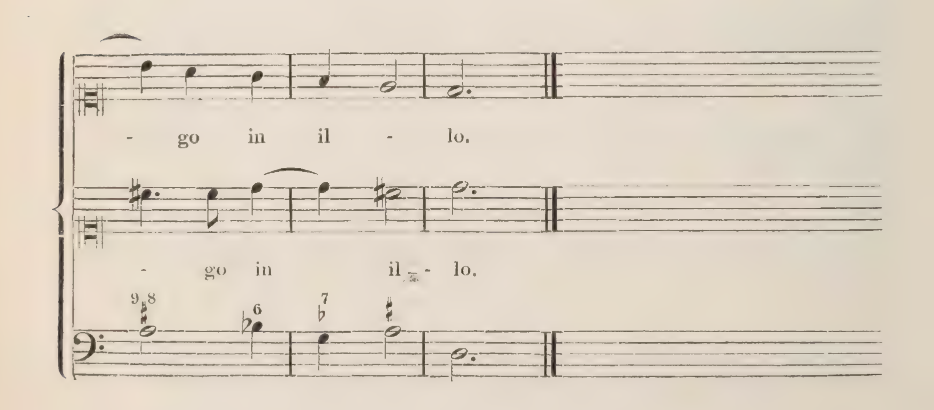

- - tus.
- - tus. Qui man - du - cat me - am car-nem, et
Qui man - du - cat me - am car- nem, et
bi - bit me - um san - gui-nem,
bi - bit me - um san - guinem in me ma - net,
in me ma - net, et
et e - - - - - - - go in
e - - - - - - - - go in


il - lo, qui man - du - cat
il - lo; qui man- du - cat me - am
me - am car -nem, et bi - bit me - um san - gui- nem
car-nem, et bi - bit me - um san - gui- nem in me
in me ma - net, et e - - -
ma - net, et e - - - - -
- - - - - go in il - lo, et e -
- - - - - - go in il - lo, et

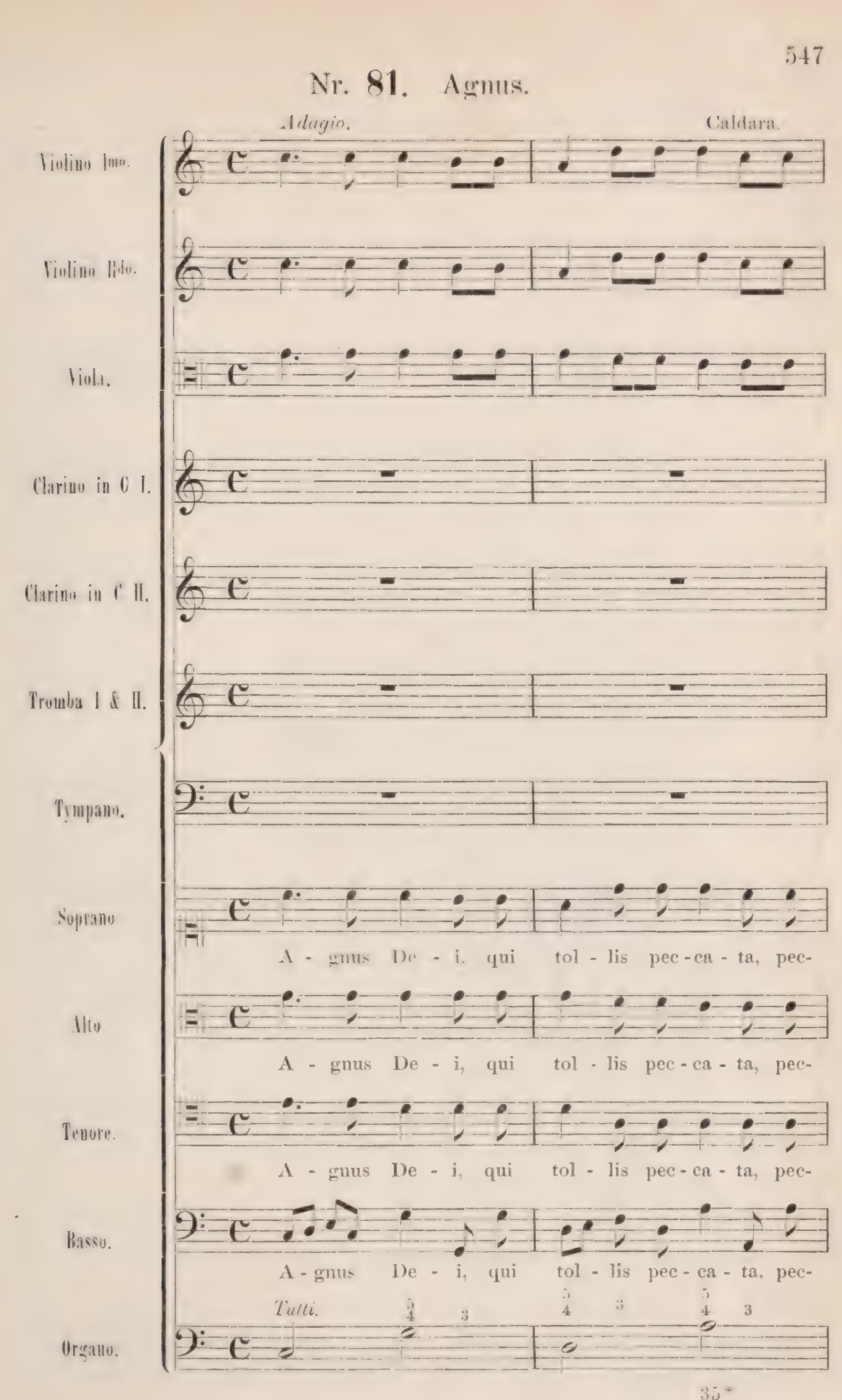

- - - go in il - lo,
e - - go in il - lo,
qui man - du - cat me - am car - nem, et bi - bit
qui man - du - cat me - am car - nem, et
me - um san - gui - nem, in me ma - - net,
bi - bit me - um san - gui - nem, in me ma -
et e - - - - go in
net et e - - - - go in


il - lo, et e - - -
il - lo et e - - - - go et

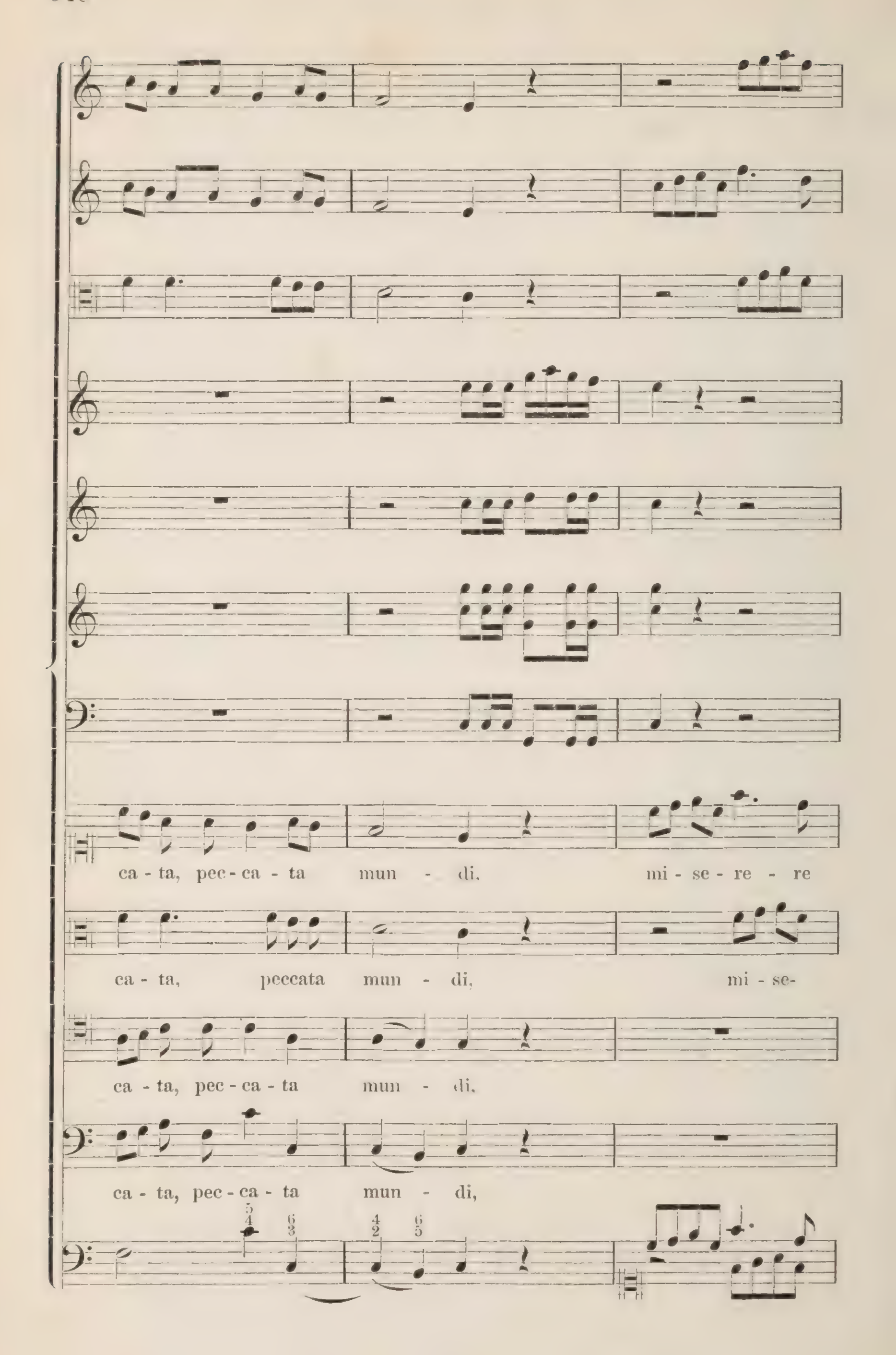

- go et e - - - - -
e - - - - - -

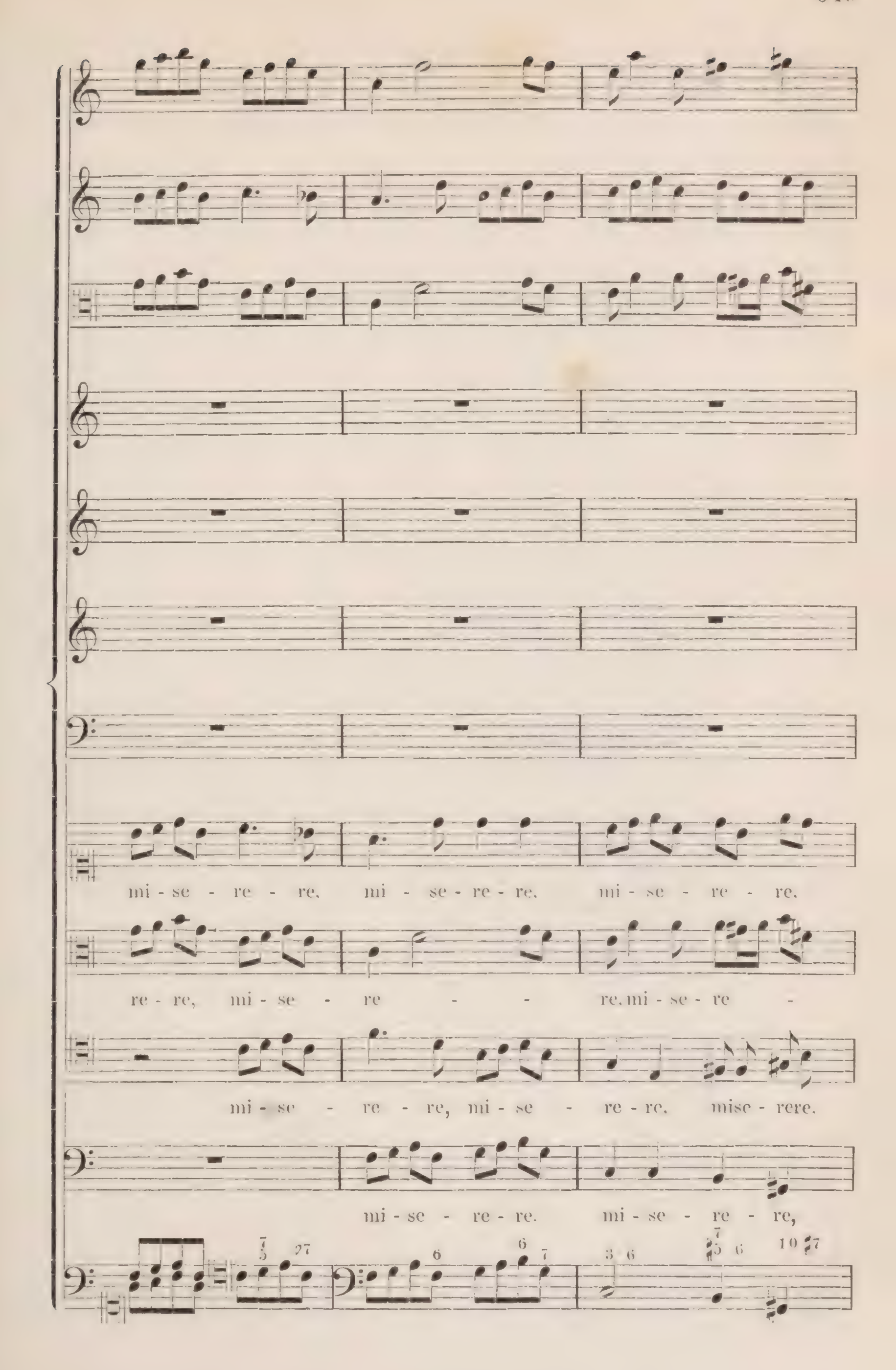

- go in il - lo.
- go in il - lo.

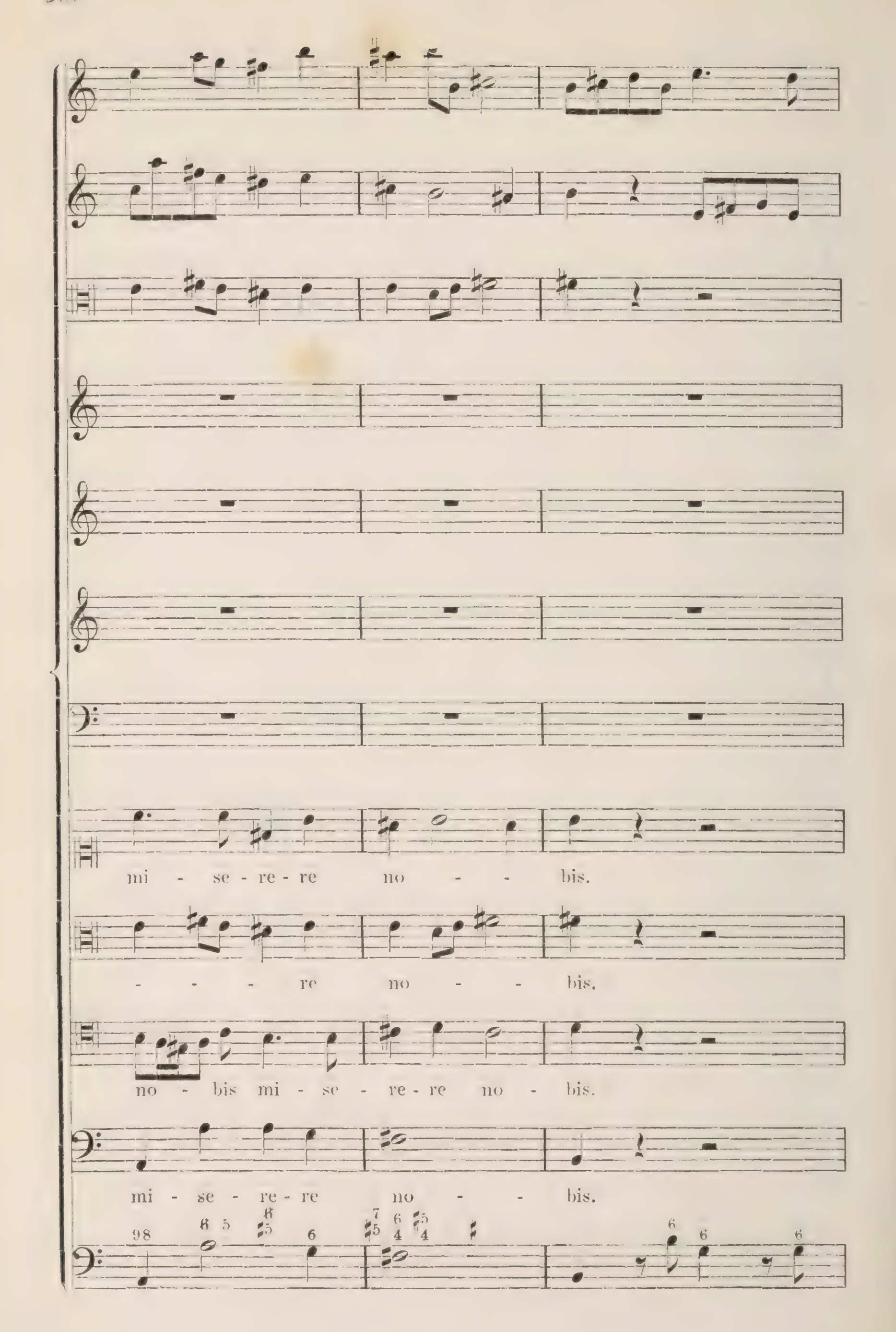
Nr. 81. Agnus.



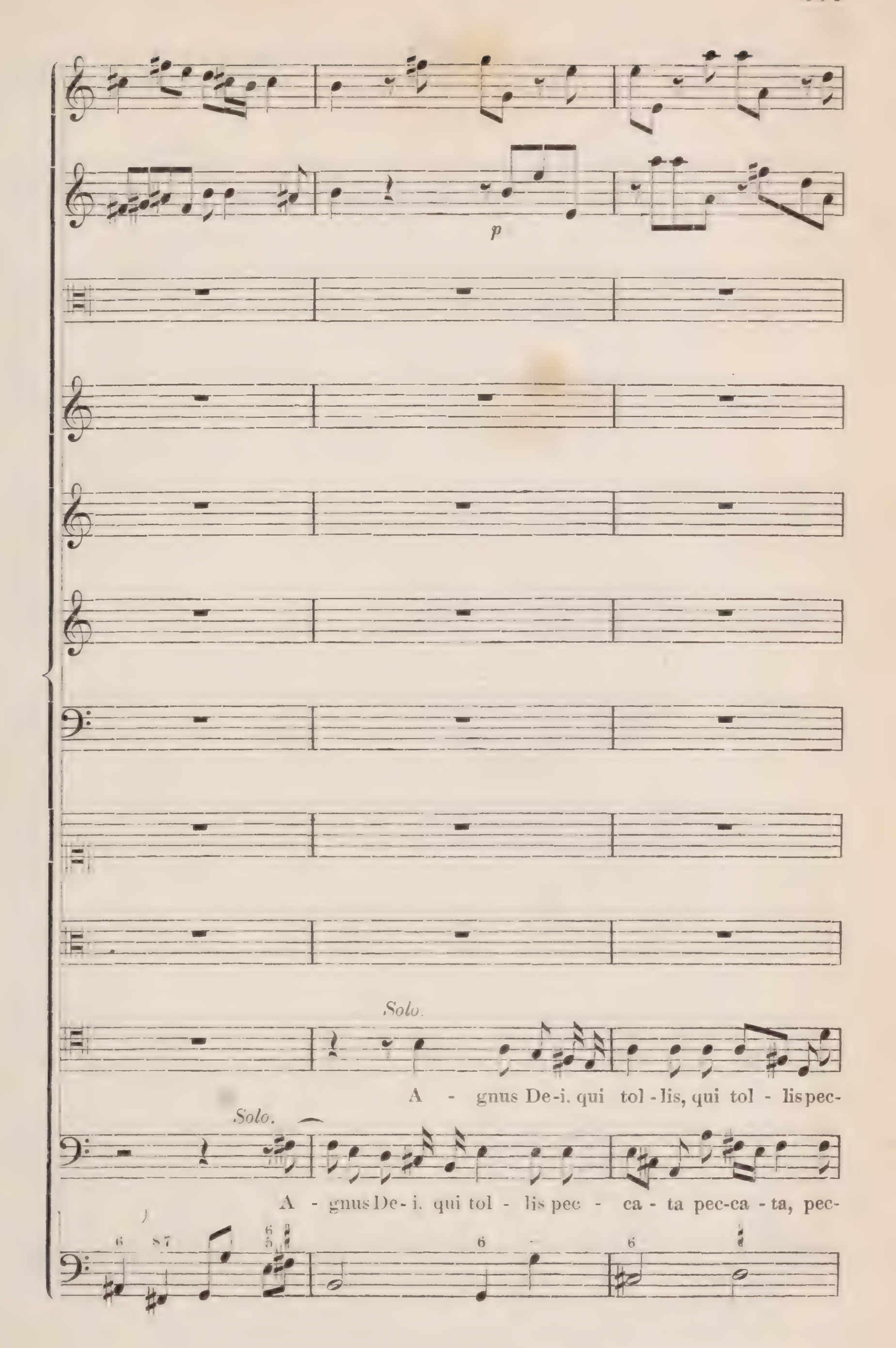
Adagio.
Caldara.
Violino Imo.
Violino IIdo.
Viola.
Clarino in C I.
Clarino in C II.
Tromba I & II.
Tympano.
Soprano
A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, pec-
Alto
A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, pec-
Tenore.
A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, pec-
Basso.
A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, pec-
Tutti.
Organo.

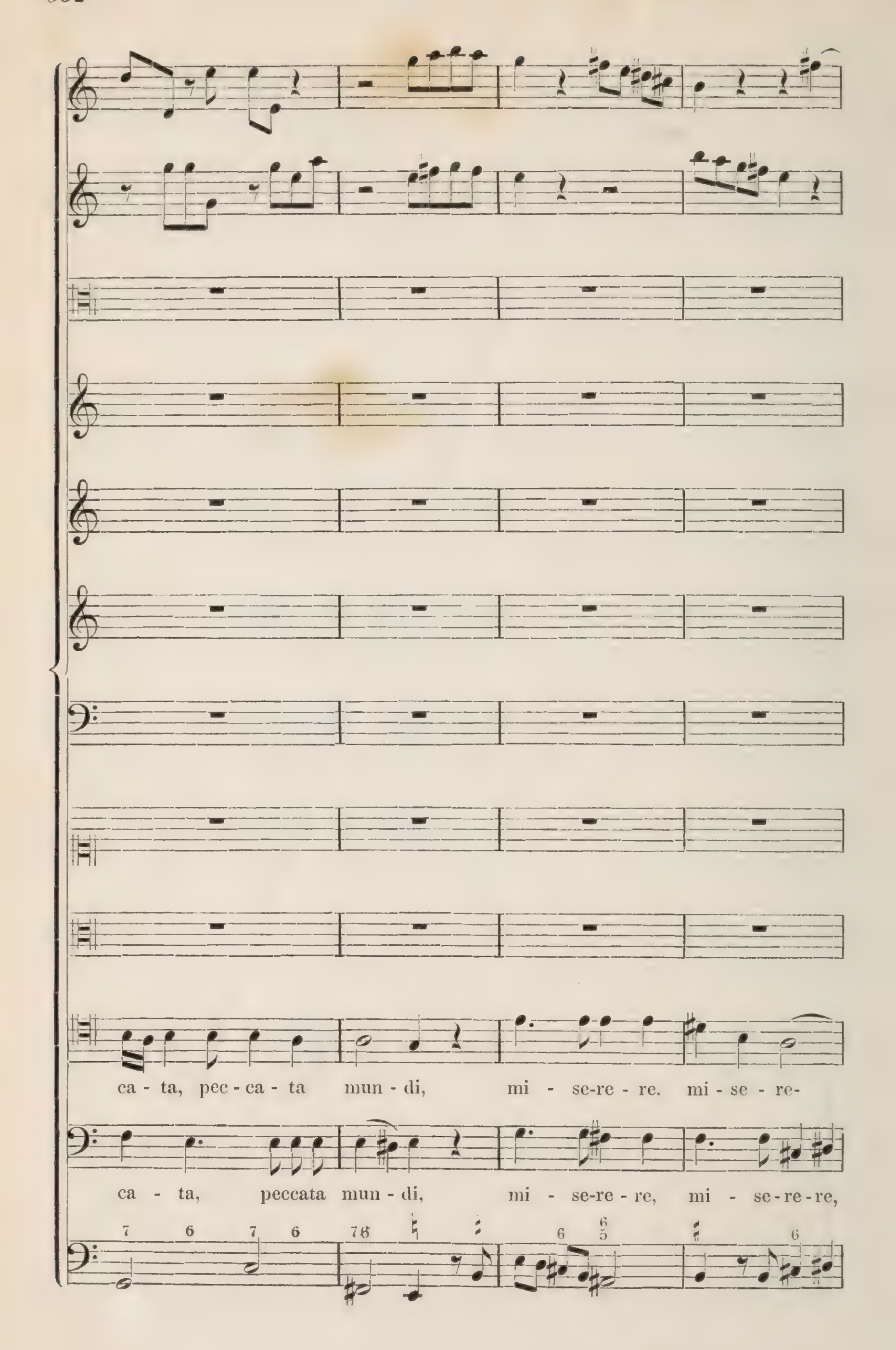

ca - ta, pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re
ca - ta, peccata mun - di, mi - se-
ca - ta, pec - ca - ta mun - di,
ca - ta, pec - ca - ta mun - di,


mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re,
re - re, mi - se - re - re, mi - se - re -
mi - se - re - re, mi - se - re - re, mise - rere,
mi - se - re - re, mi - se - re - re,

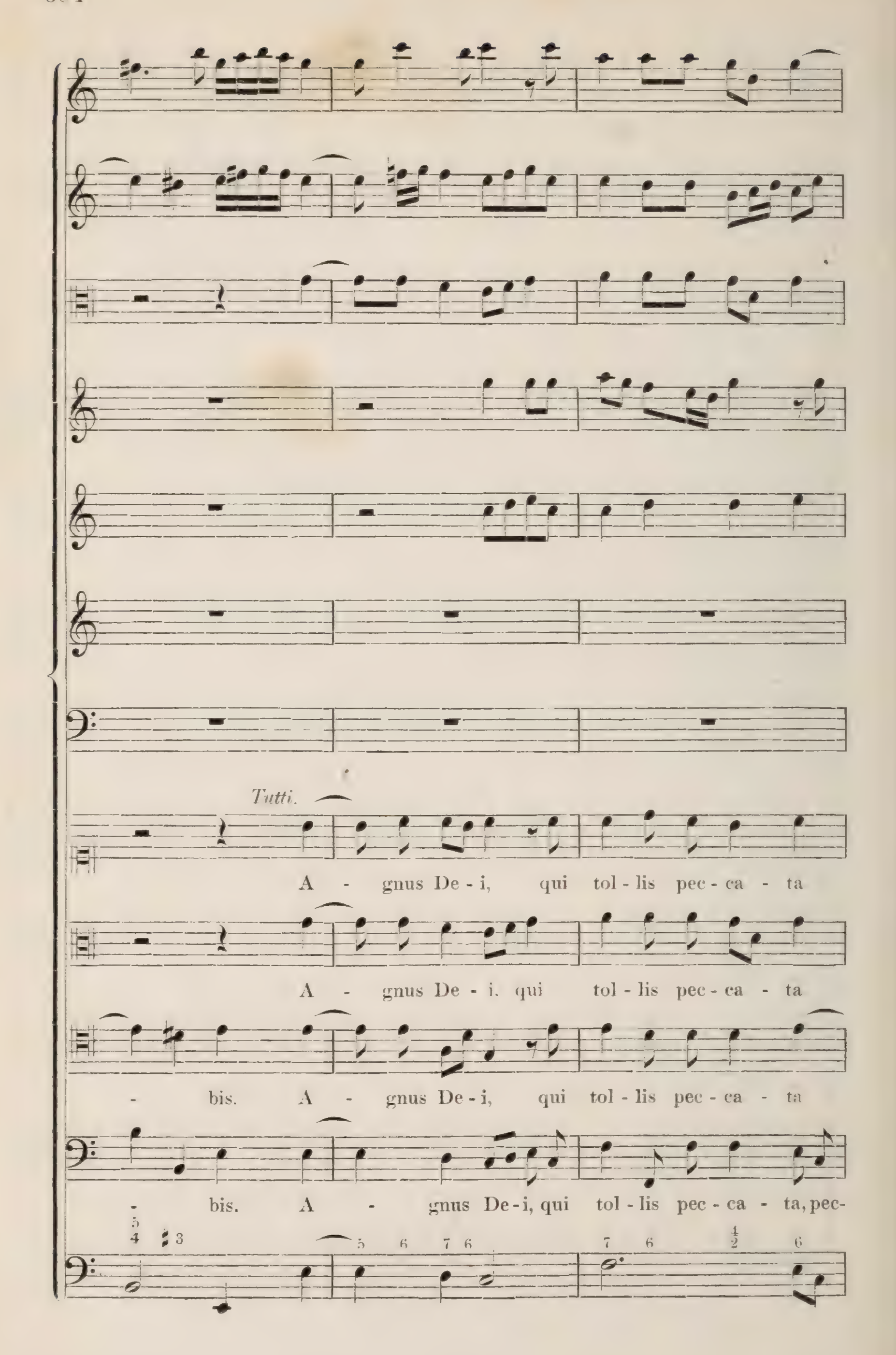


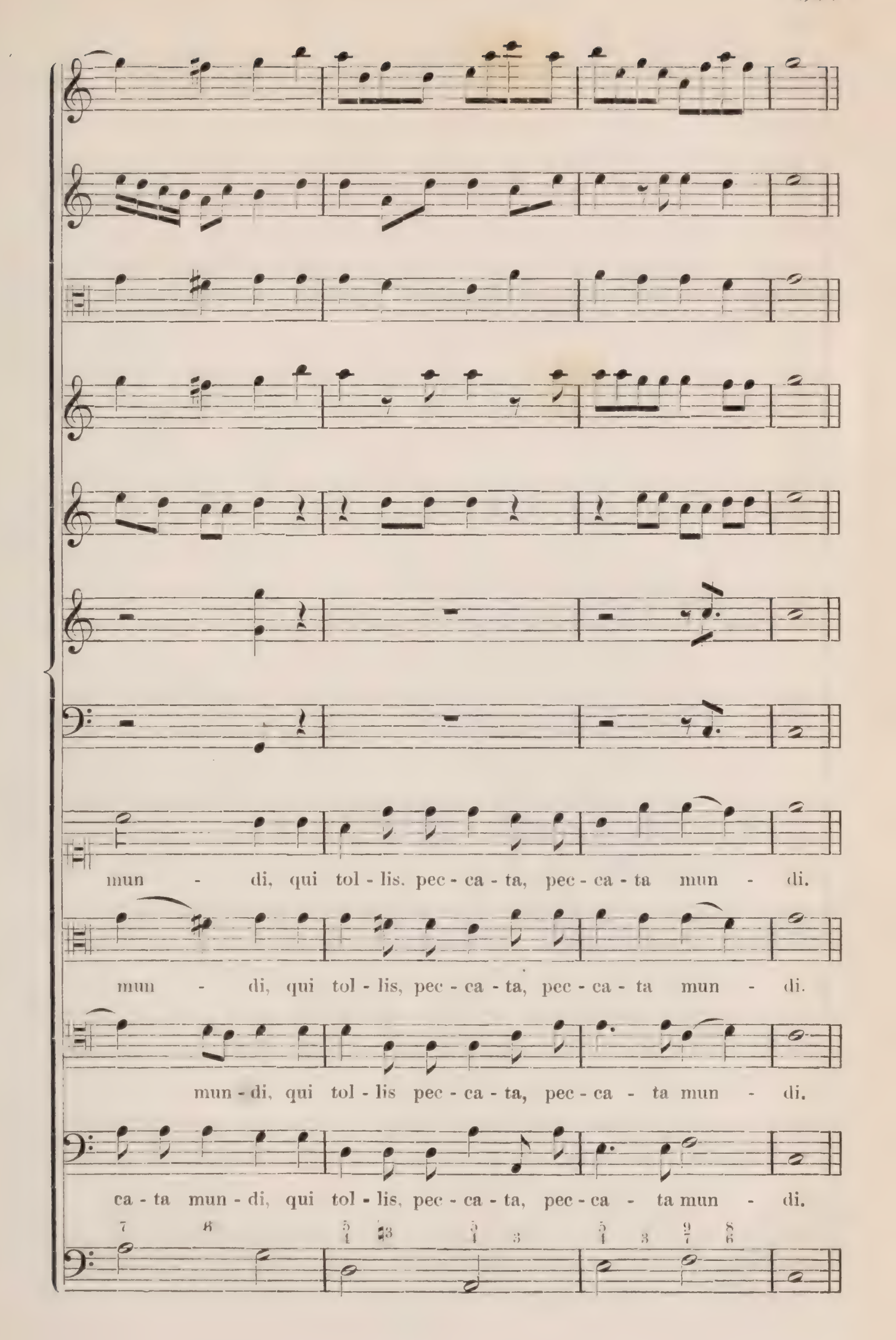
mi - se - re - re no - - bis.
- - - re no - - bis.
no - bis mi - se - re - re no - bis.
mi - se - re - re no - - bis.

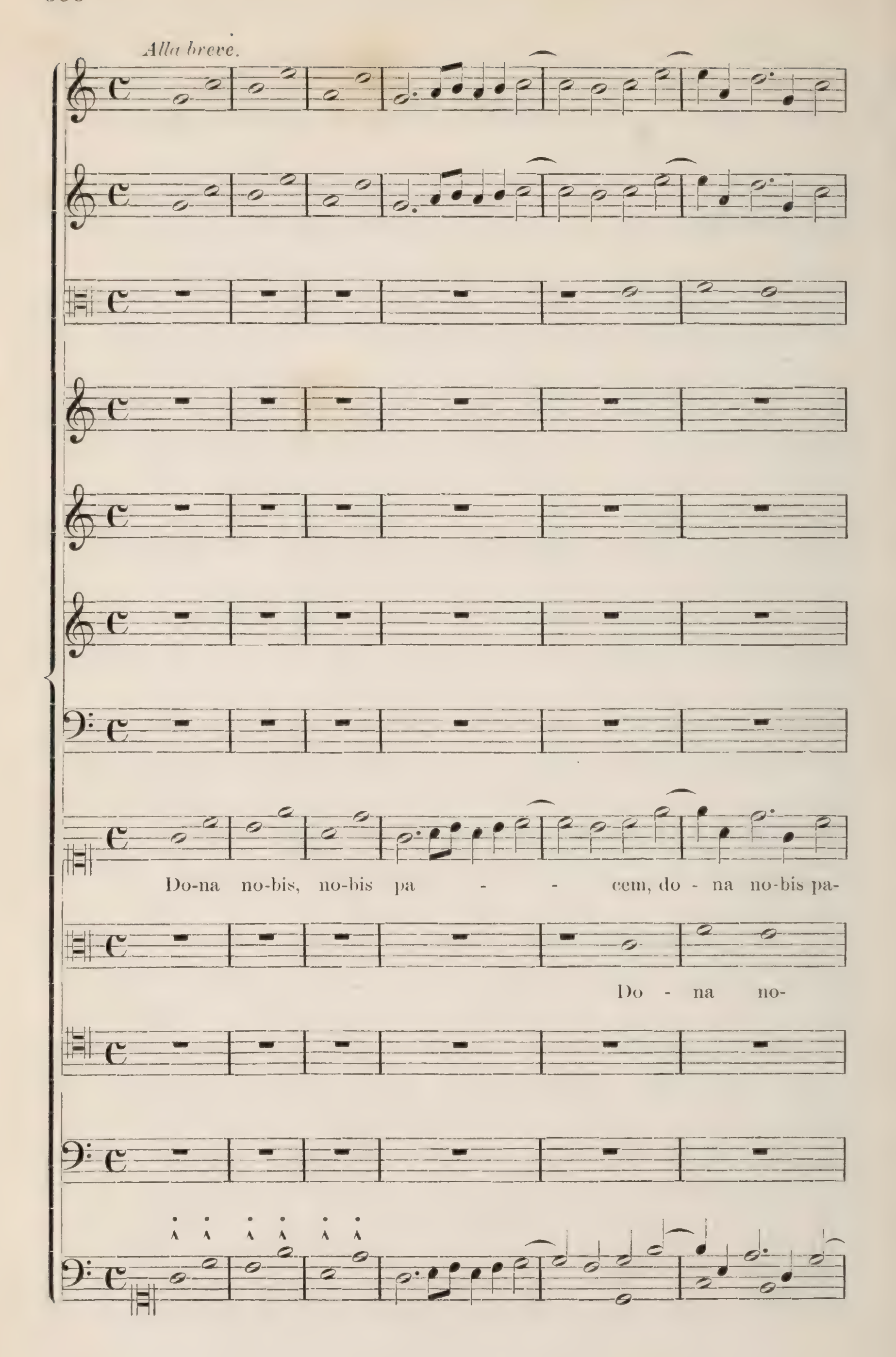

p
Solo.
A - gnus De-i, qui tol-lis, qui tol-lis pec-
Solo.
A - gnus De-i, qui tol - lis pec - ca - ta pec-ca - ta, pec-

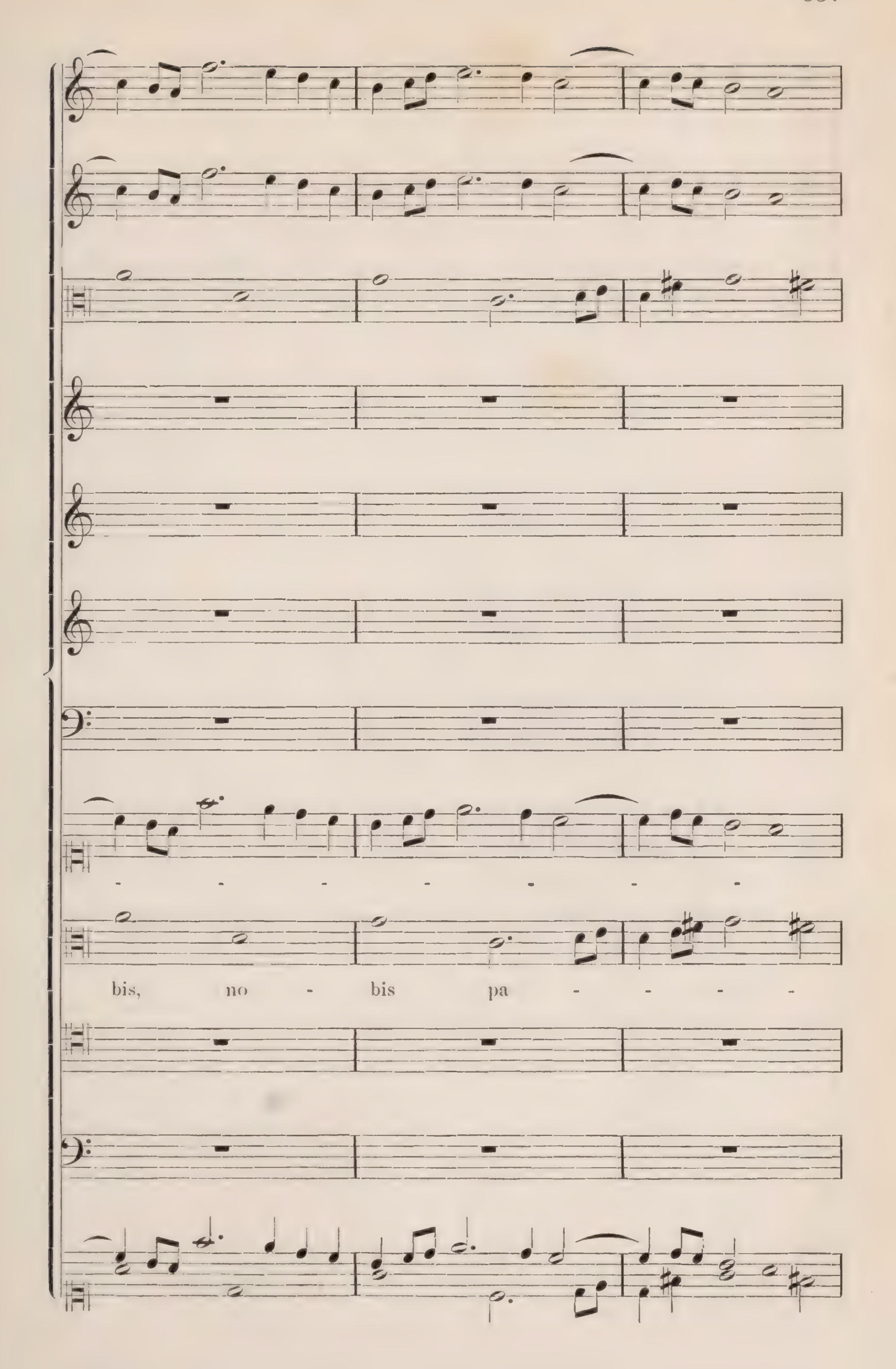

ca - ta, pec - ca - ta mun - di, mi - se-re - re. mi - se - re-
ca - ta, peccata mun - di, mi - se-re - re, mi - se - re - re,
7 6 7 6 7 6 6 6 5 6


re no
bis, mi - se - re
re no
mise - re-re no
bis,
mise - re - re no

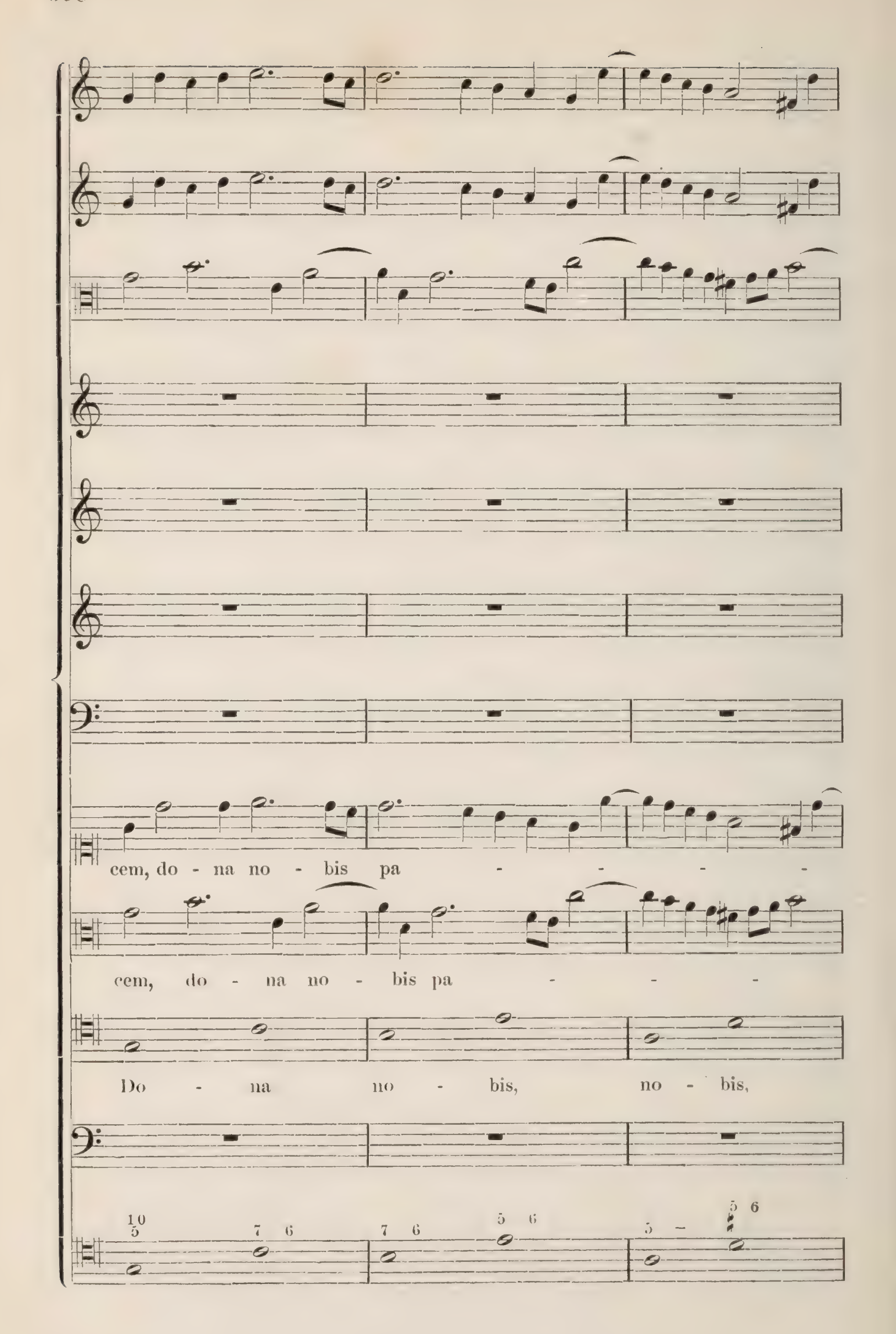

Tutti.
A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta
A - gnus De - i. qui tol - lis pec - ca - ta
- bis. A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta
- bis. A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, pec-

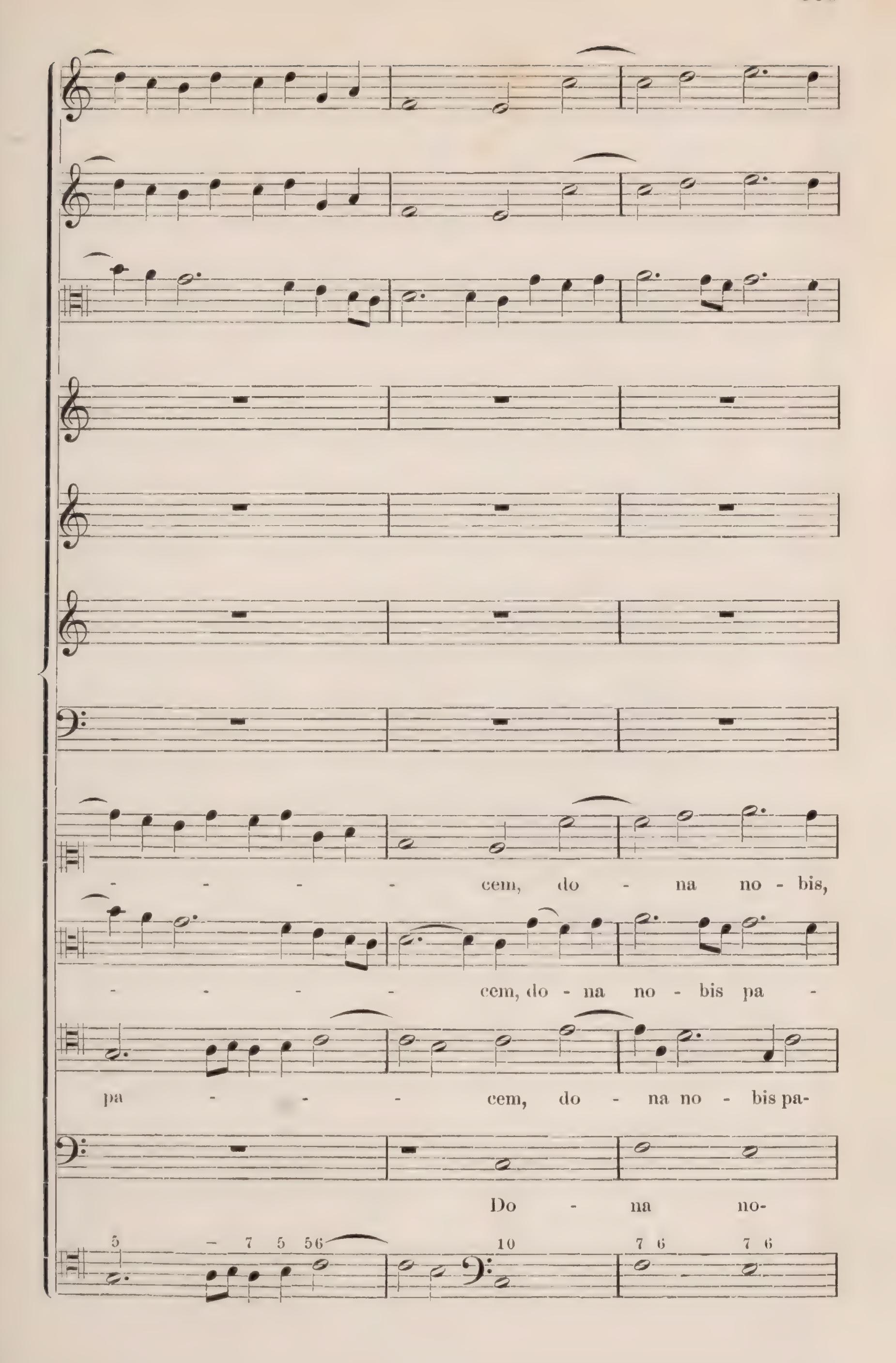

mun - di, qui tol - lis. pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di.
mun - di, qui tol - lis, pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di.
mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di.
ca - ta mun - di, qui tol - lis, pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di.

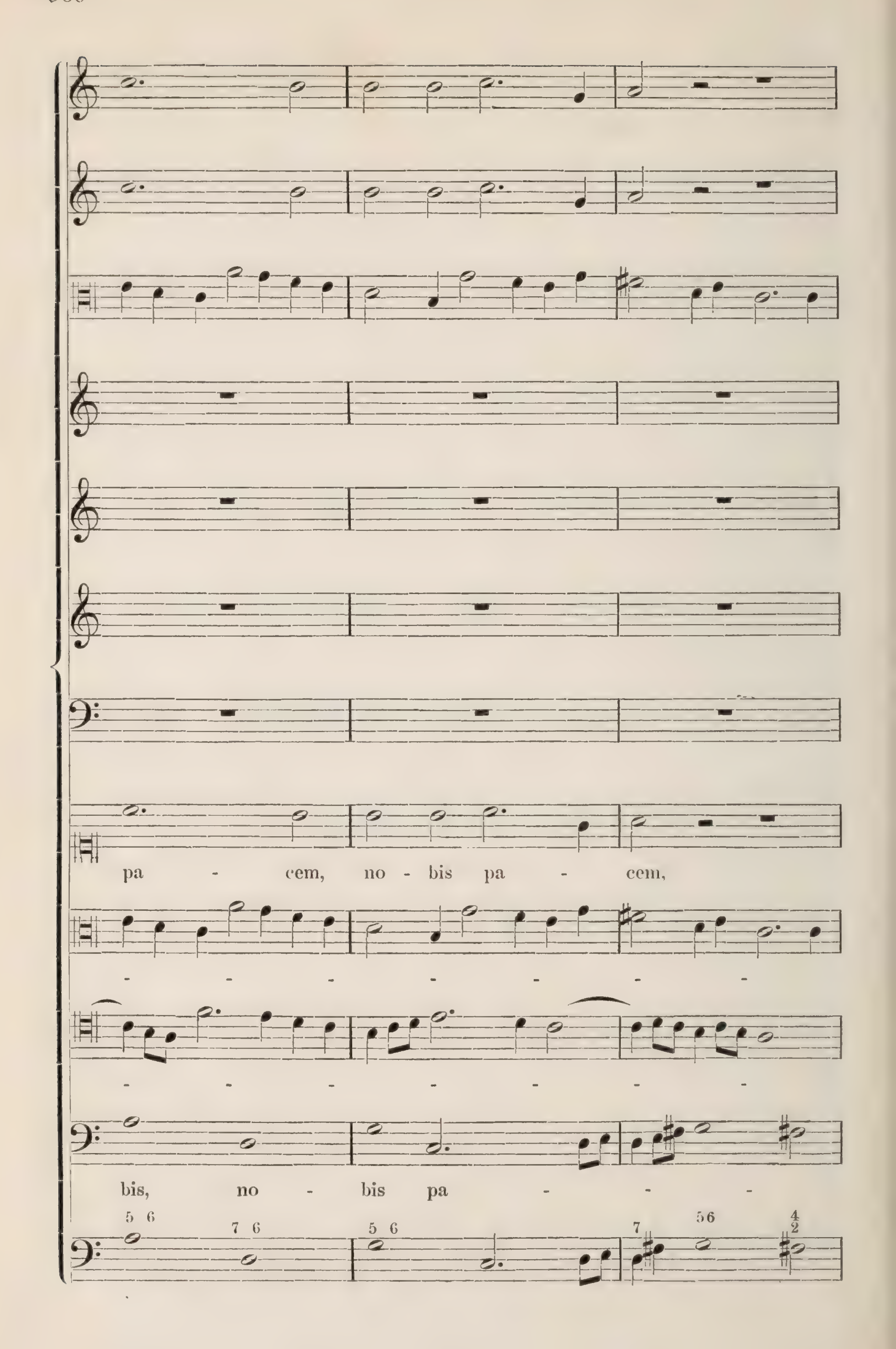

Alla breve.
Do-na no-bis, no-bis pa - - cem, do - na no-bis pa-
Do - na no-

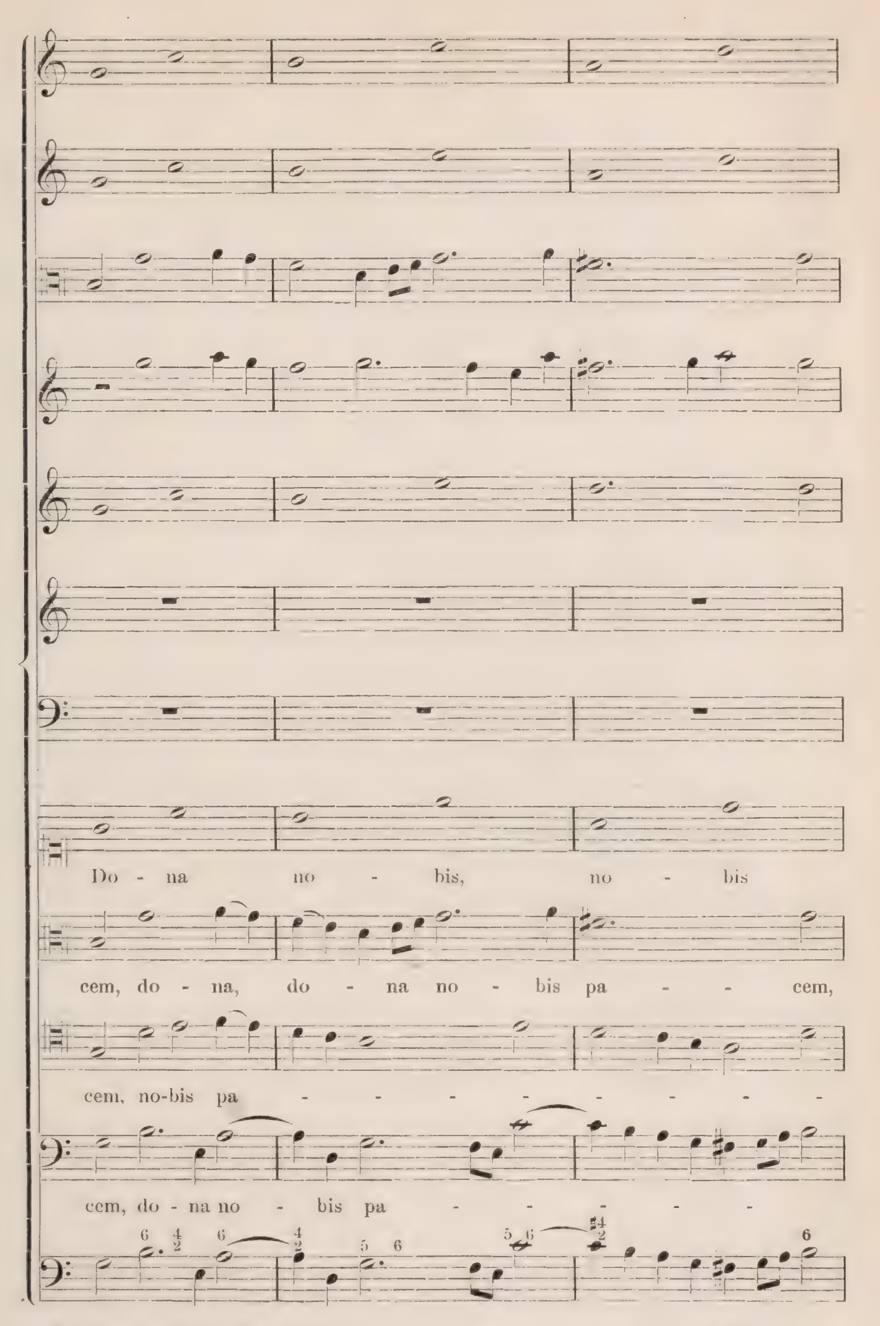


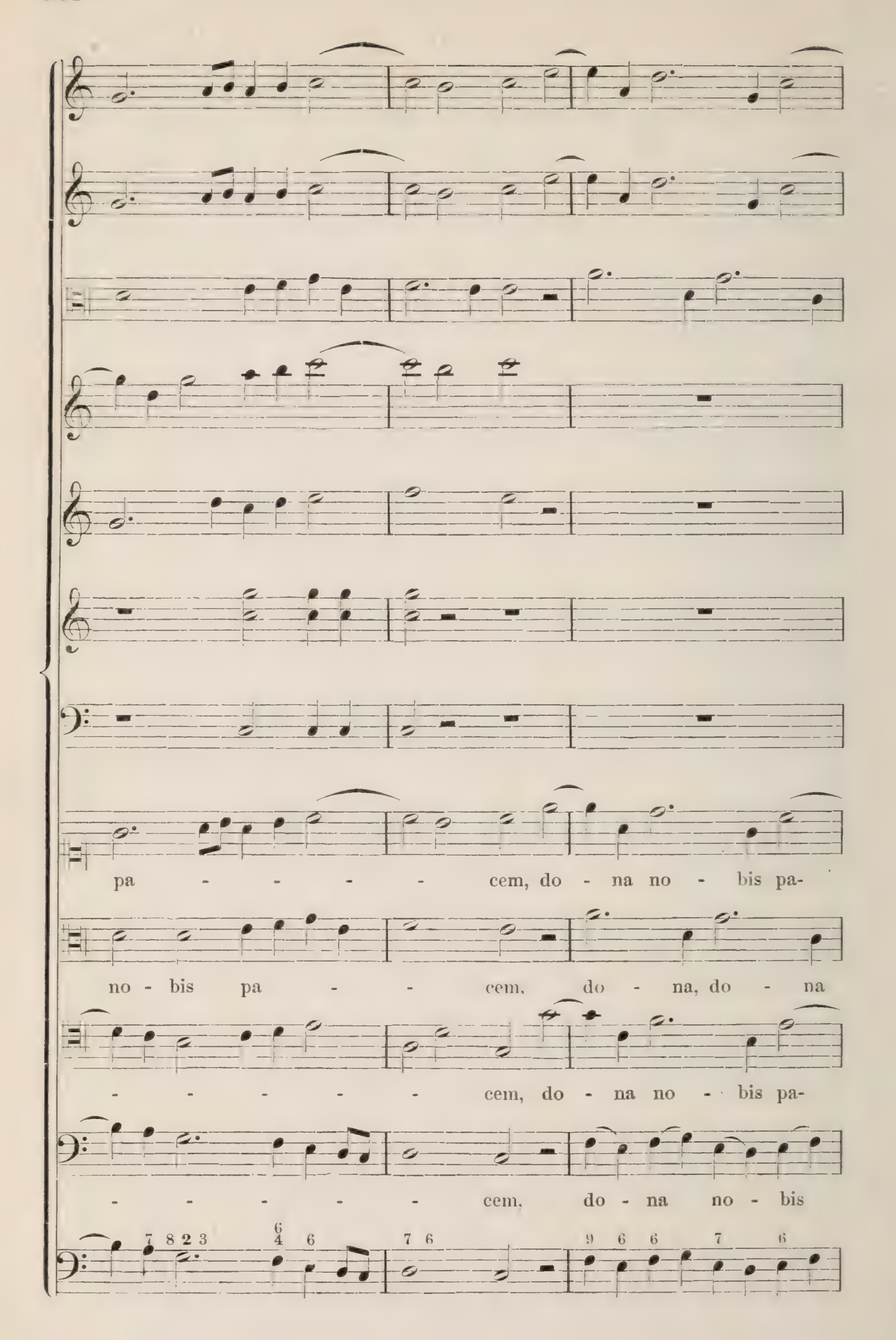
bis, no - bis pa - - - -

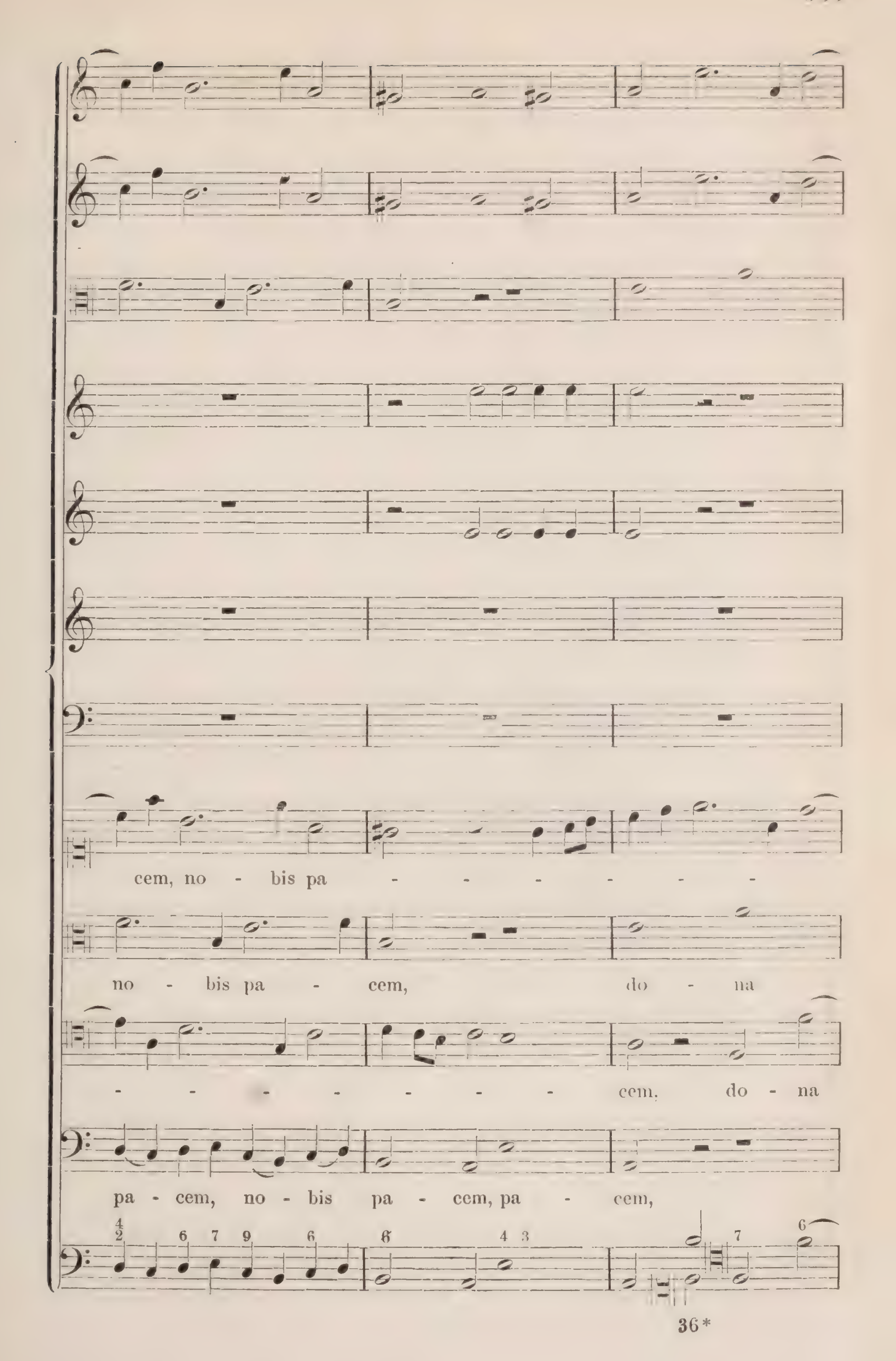

cem, do - na no - bis pa - - - -
cem, do - na no - bis pa - - -
Do - na no - bis, no - bis,

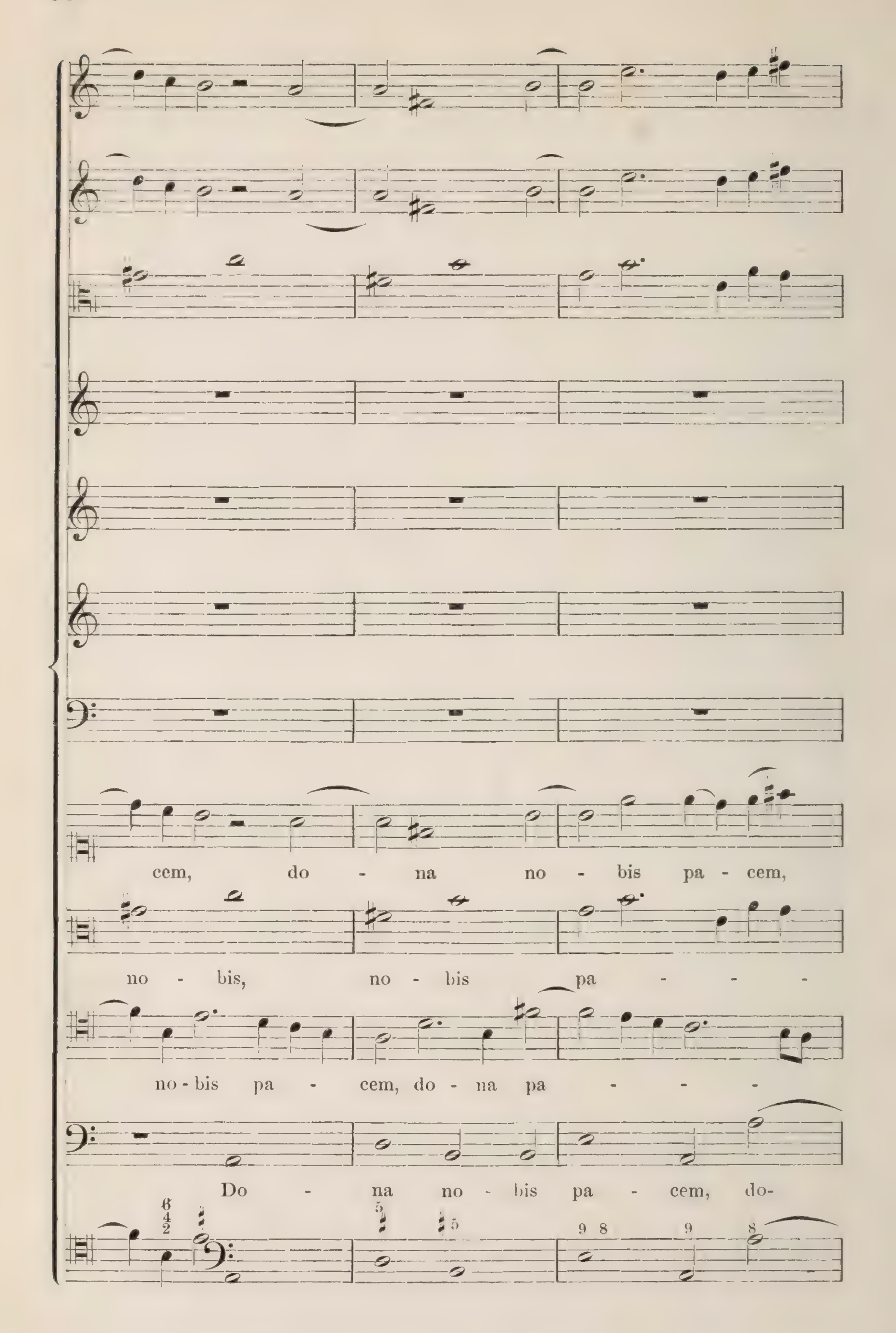

- - - - cem, do - na no - bis,
- - - - cem, do - na no - bis pa -
pa - - - cem, do - na no - bis pa-
Do - na no-
5 — 7 5 56 10 7 6 7 6

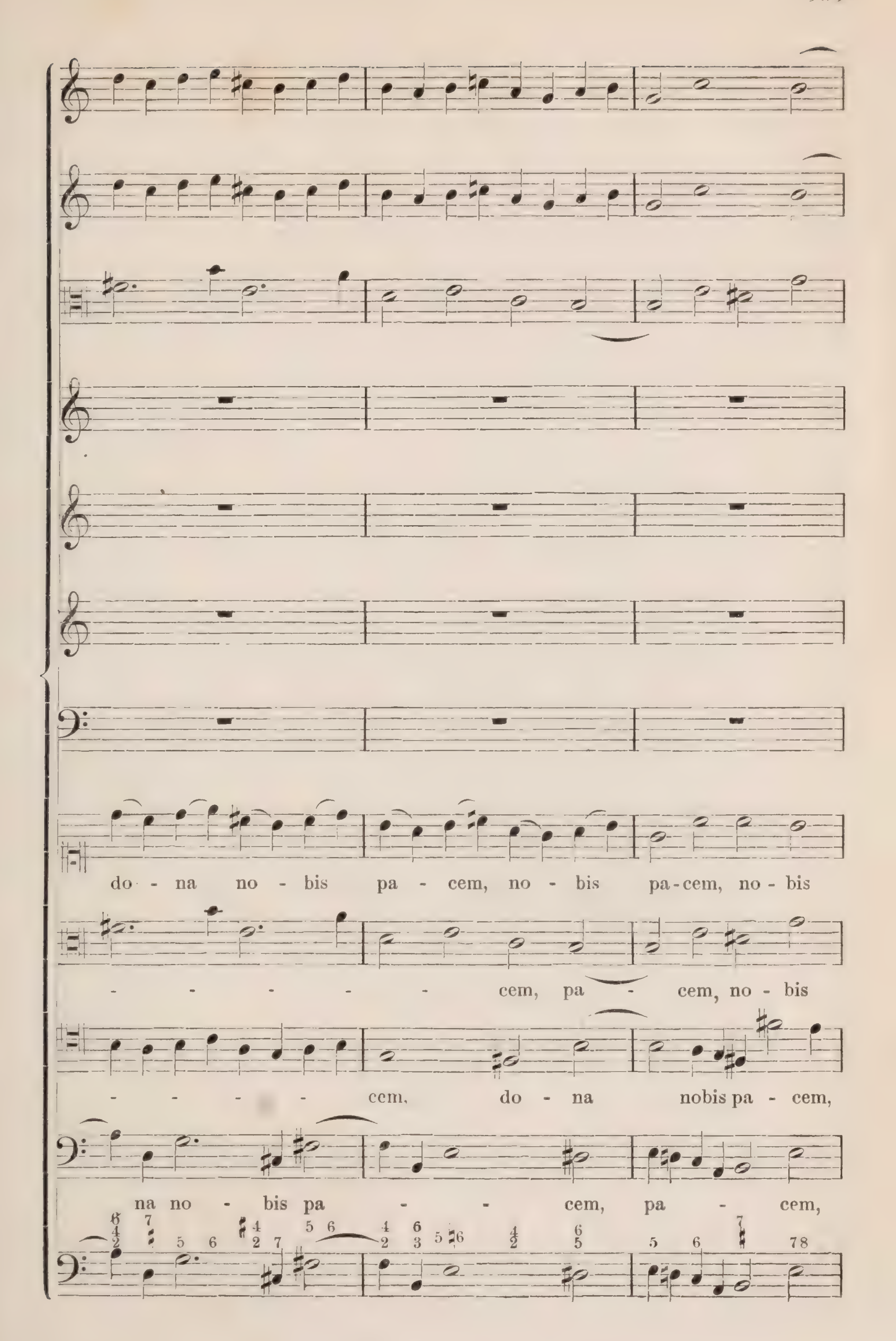

pa - cem, no - bis pa - cem,
bis, no - bis pa - - -
5 6
7 6
5 6
7
5 6
4
2

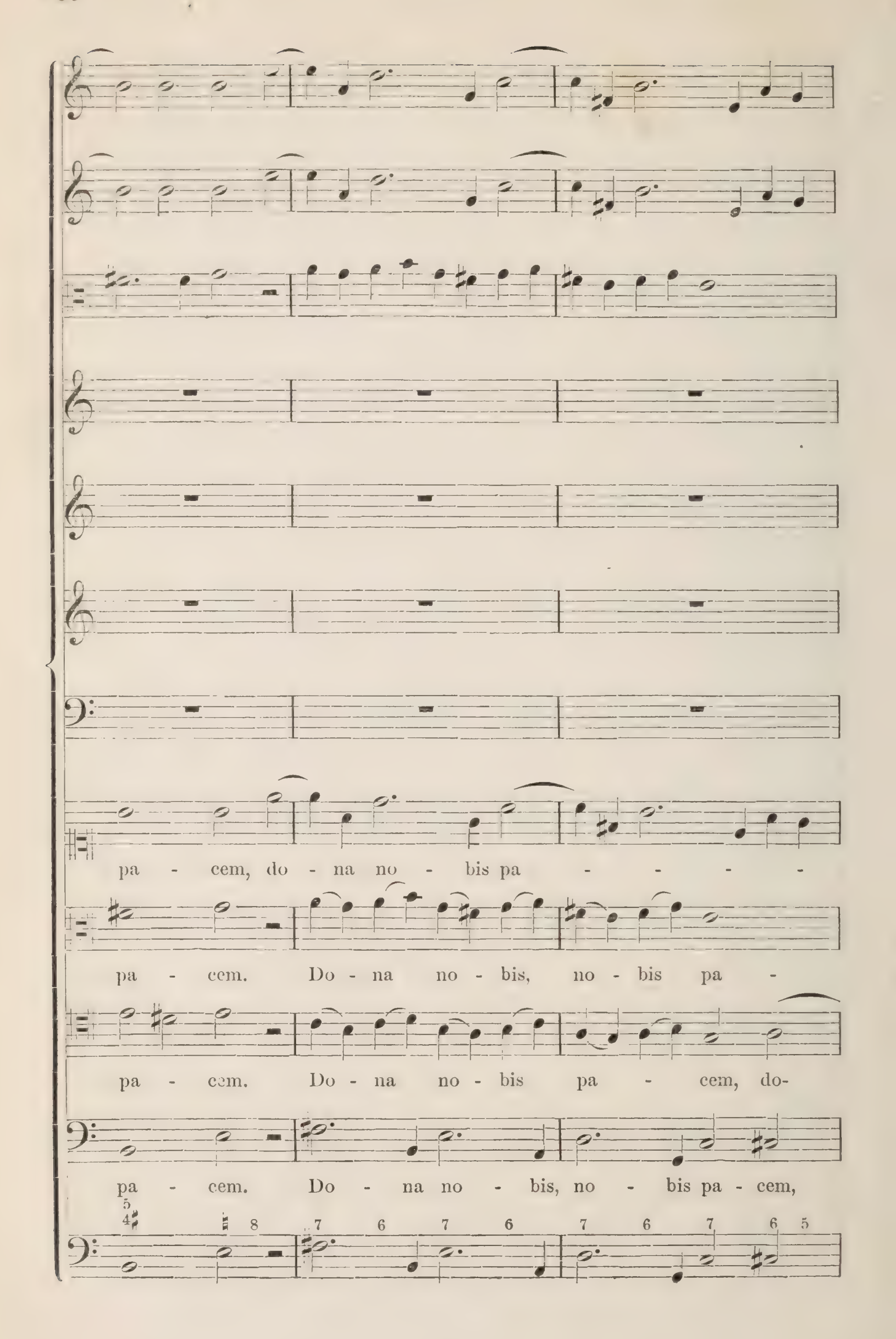

Do - na no - bis, no - bis
cem, do - na, do - na no - bis pa - - cem,
cem, no-bis pa - - - - - - - - -
cem, do - na no - bis pa - - - - - -

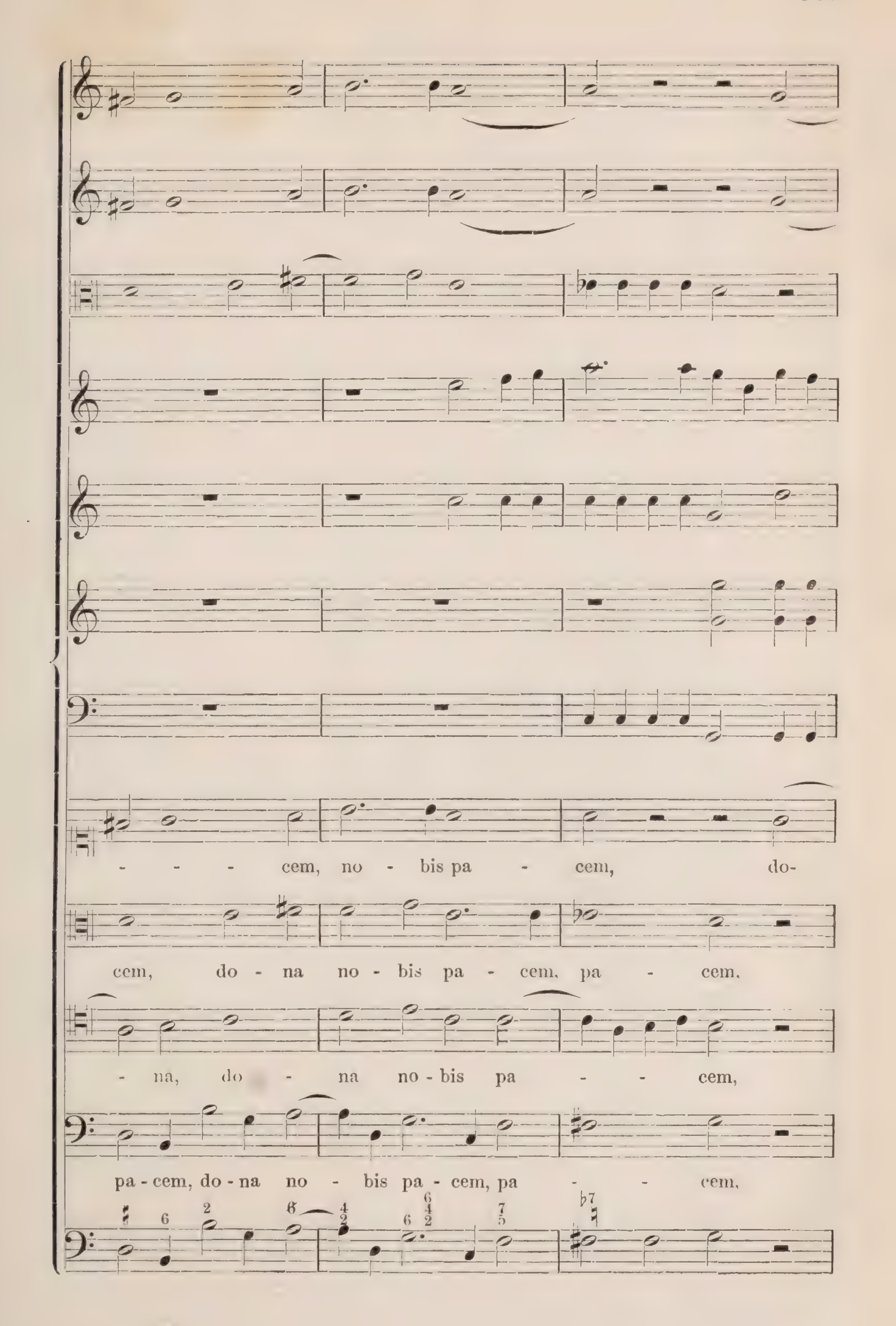

pa - - - - cem, do - na no - bis pa-
no - bis pa - - cem, do - na, do - na
- - - - - cem, do - na no - bis pa-
- - - - - cem, do - na no - bis
7 8 2 3 6 4 6 7 6 9 6 6 7 6

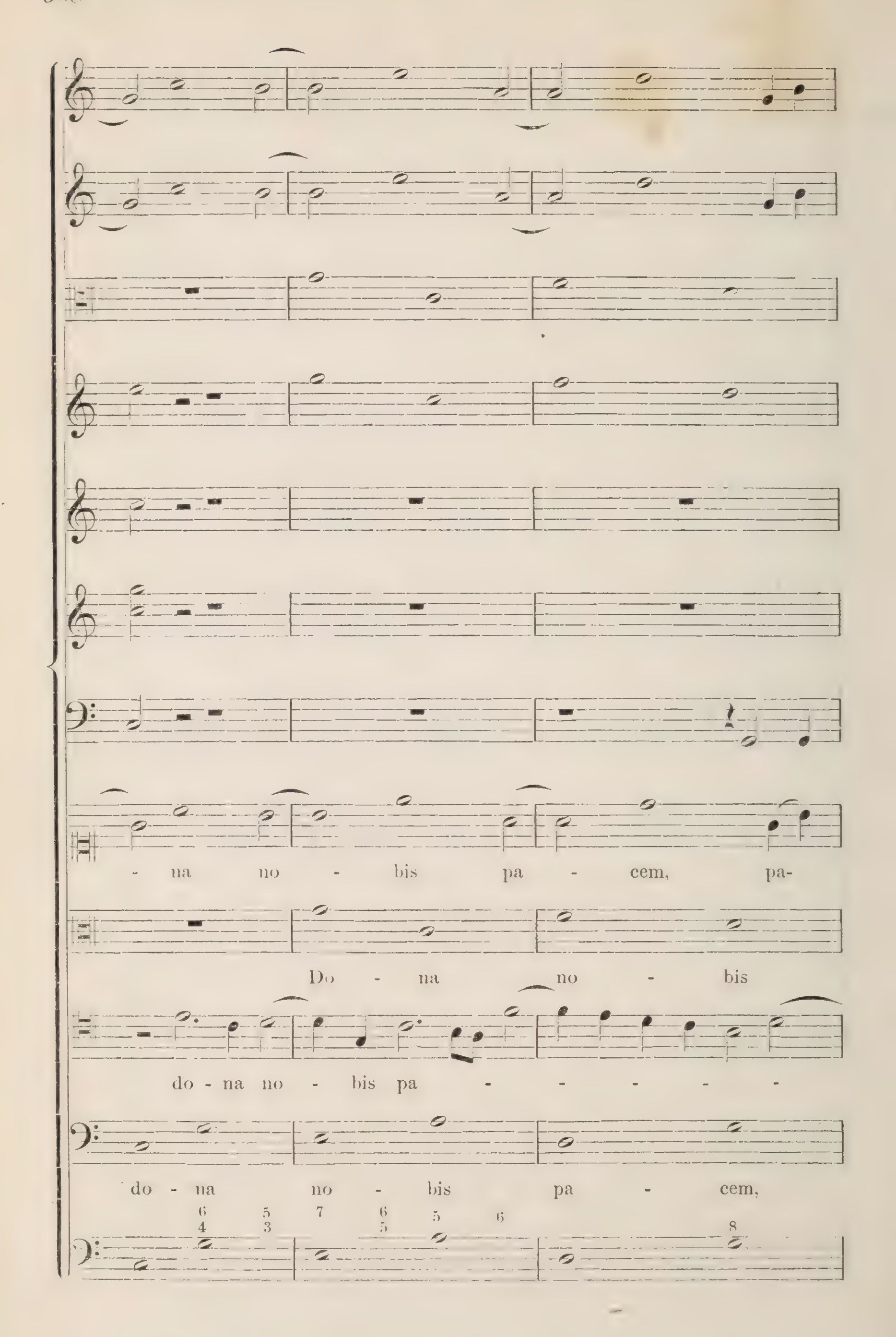

cem, no - bis pa - - - - - -
no - bis pa - cem, do - na
- - - - - - - cem, do - na
pa - cem, no - bis pa - cem, pa - cem,


cem, do - na no - bis pa - cem,
no - bis, no - bis pa - - -
no - bis pa - cem, do - na pa - - -
Do - na no - bis pa - cem, do-


do - na no - bis pa - cem, no - bis pa-cem, no - bis
- - - - - cem, pa - cem, no - bis
- - - - cem, do - na nobis pa - cem,
na no - bis pa - - cem, pa - cem,

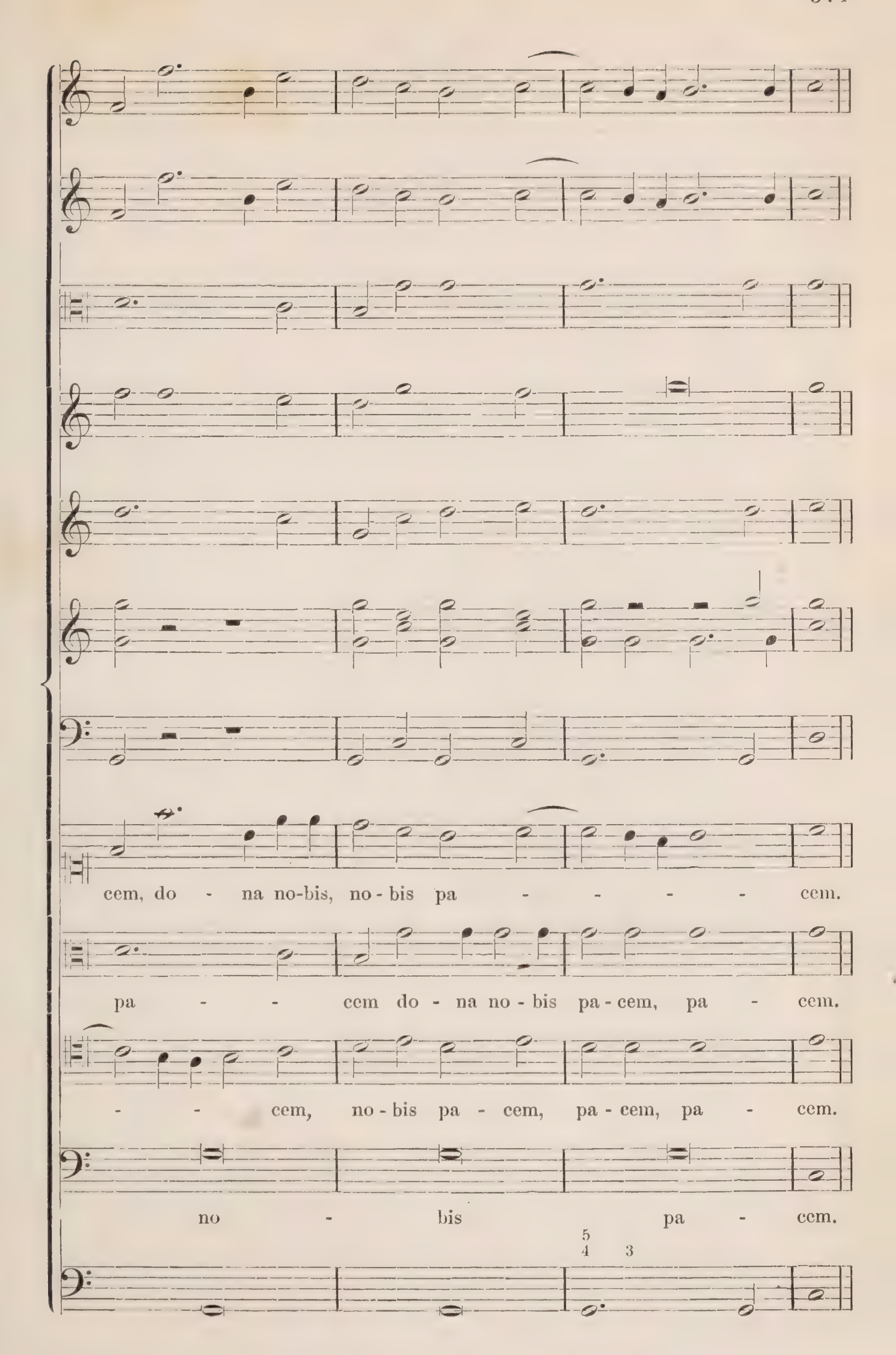

pa - cem, do - na no - bis pa - - - -
pa - cem. Do - na no - bis, no - bis pa -
pa - cem. Do - na no - bis pa - cem, do-
pa - cem. Do - na no - bis, no - bis pa - cem,
5
4♯ ♮ 8 7 6 7 6 7 6 7 6 5

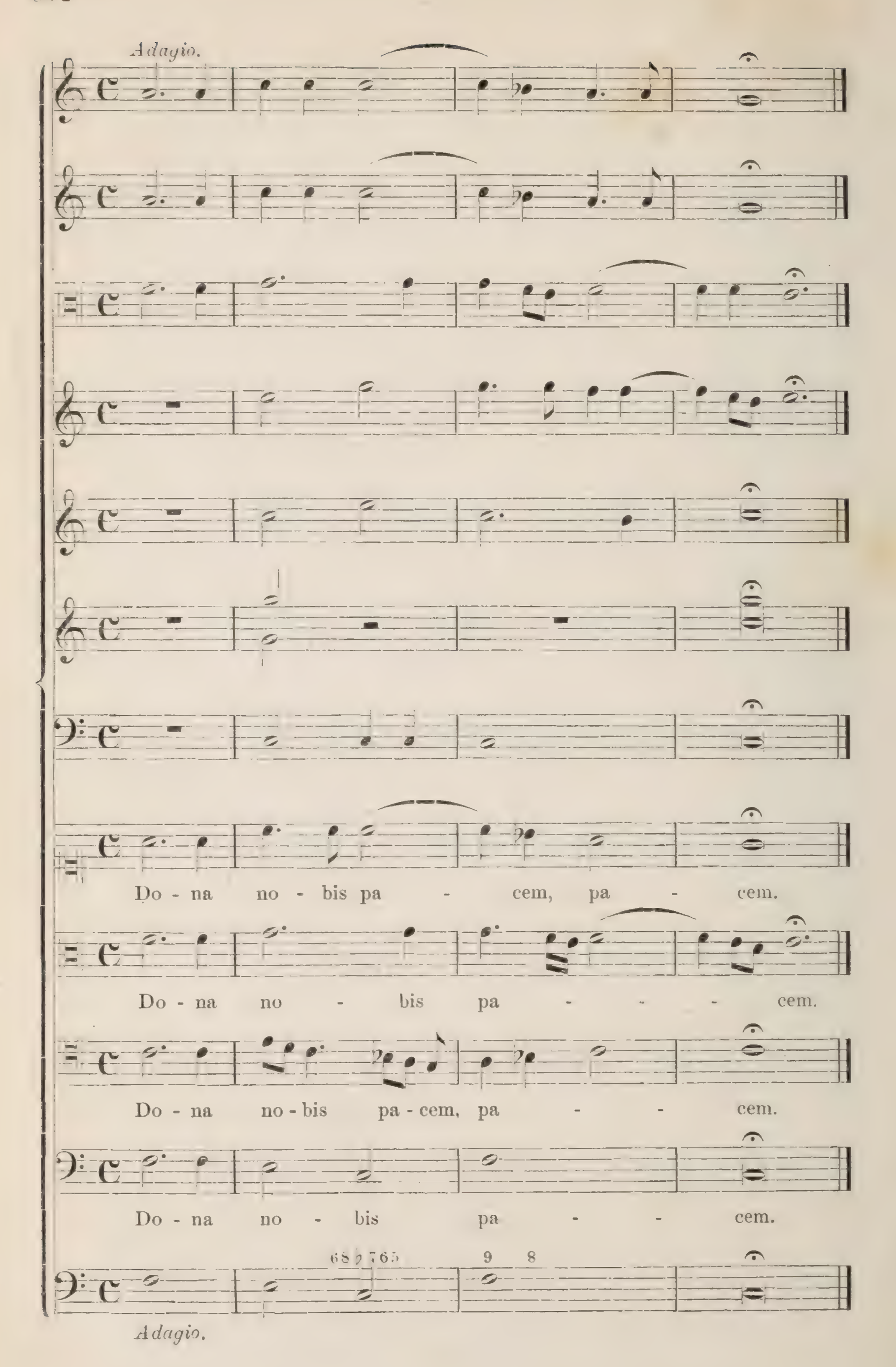

- - - cem, no - bis pa - cem, do-
cem, do - na no - bis pa - cem, pa - cem,
- na, do - na no - bis pa - - cem,
pa - cem, do - na no - bis pa - cem, pa - - cem,


- na no - bis pa - cem, pa-
Do - na no - bis
do - na no - bis pa - - - - -
do - na no - bis pa - cem,
6 4 5 3 7 6 5 5 6
8


- cem, do - na no - bis pa - cem, pa - cem, do - na
pacem, do - na no - bis pa - - cem. pa - -
- - - - - - -
pa - - - - - -
9
6 4 2
6
4 2
6
4 2
6
4 2
6
4 2
6 6

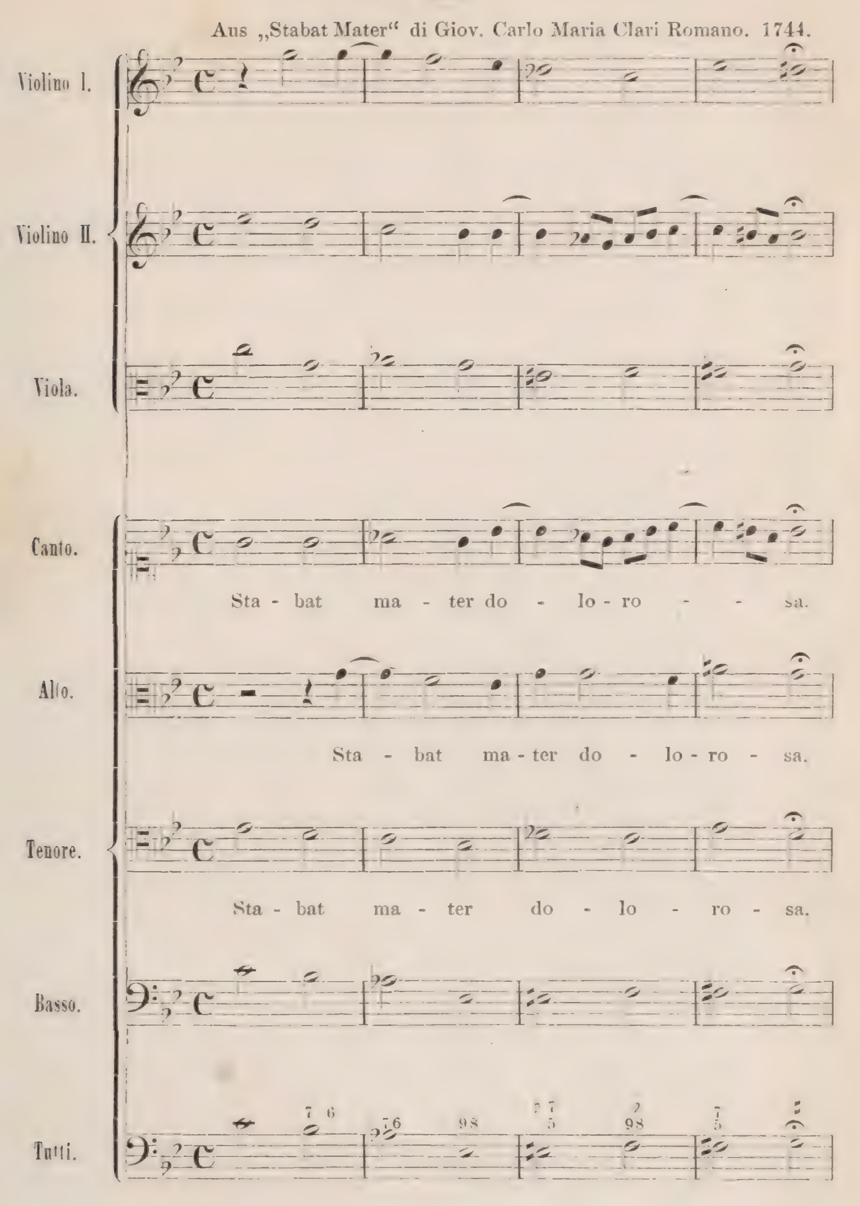

no - bis pa - - - - - - -
- - cem, do - na no - bis, do - na no - bis
- - cem, do - na no - bis pa - cem, pa - -
- - - cem, do - na
5 – 5 4 5 6
Tasto Solo.

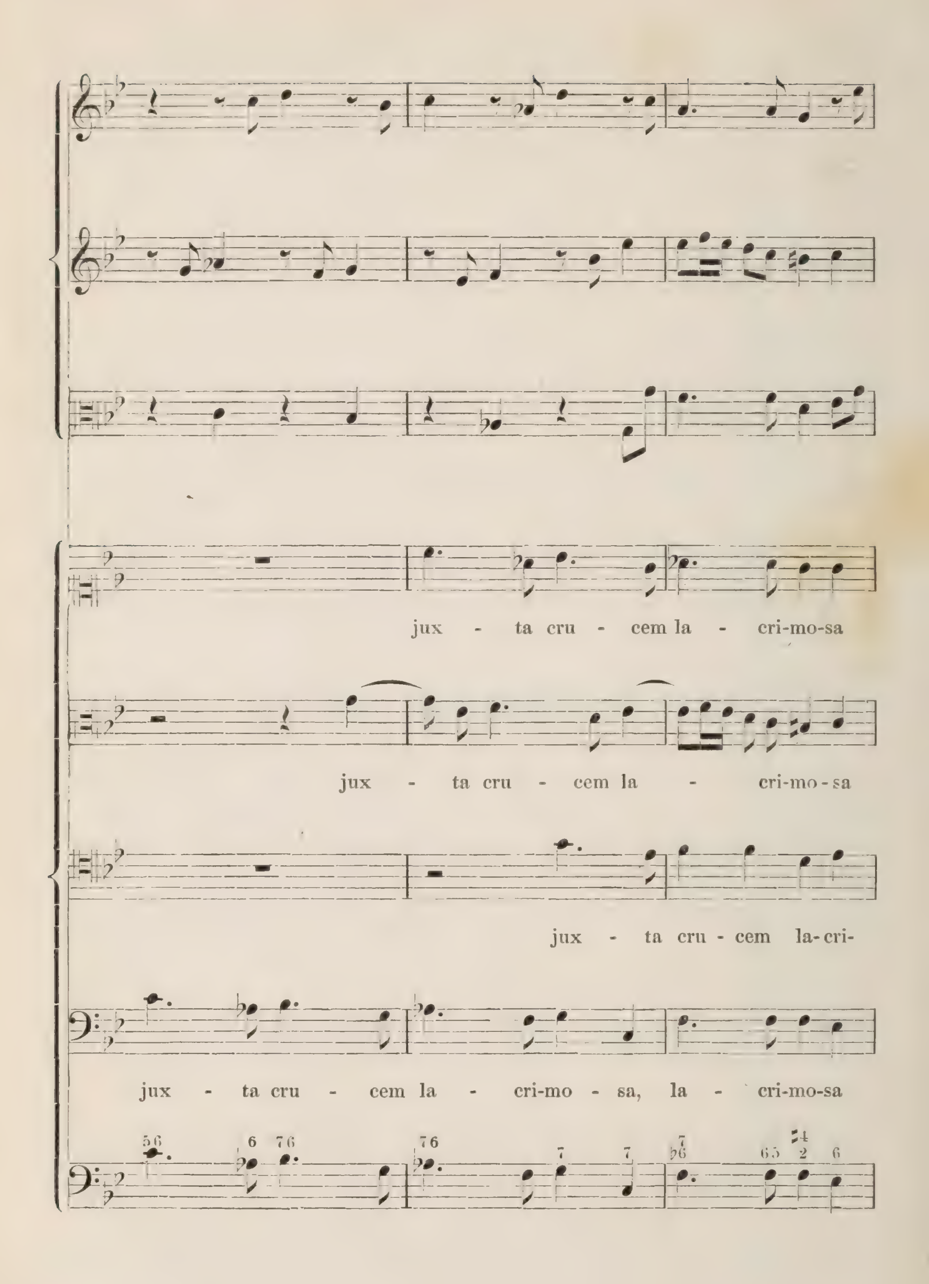

cem, do - na no-bis, no - bis pa - - - - cem.
pa - - cem do - na no - bis pa - cem, pa - cem.
- - cem, no - bis pa - cem, pa - cem, pa - cem.
no - bis pa - cem.
5
4 3


Adagio.
Do - na no - bis pa - cem, pa - cem.
Do - na no - bis pa - - - cem.
Do - na no - bis pa - cem, pa - - cem.
Do - na no - bis pa - - cem.
6 8 ♭7 6 5 9 8
Adagio.

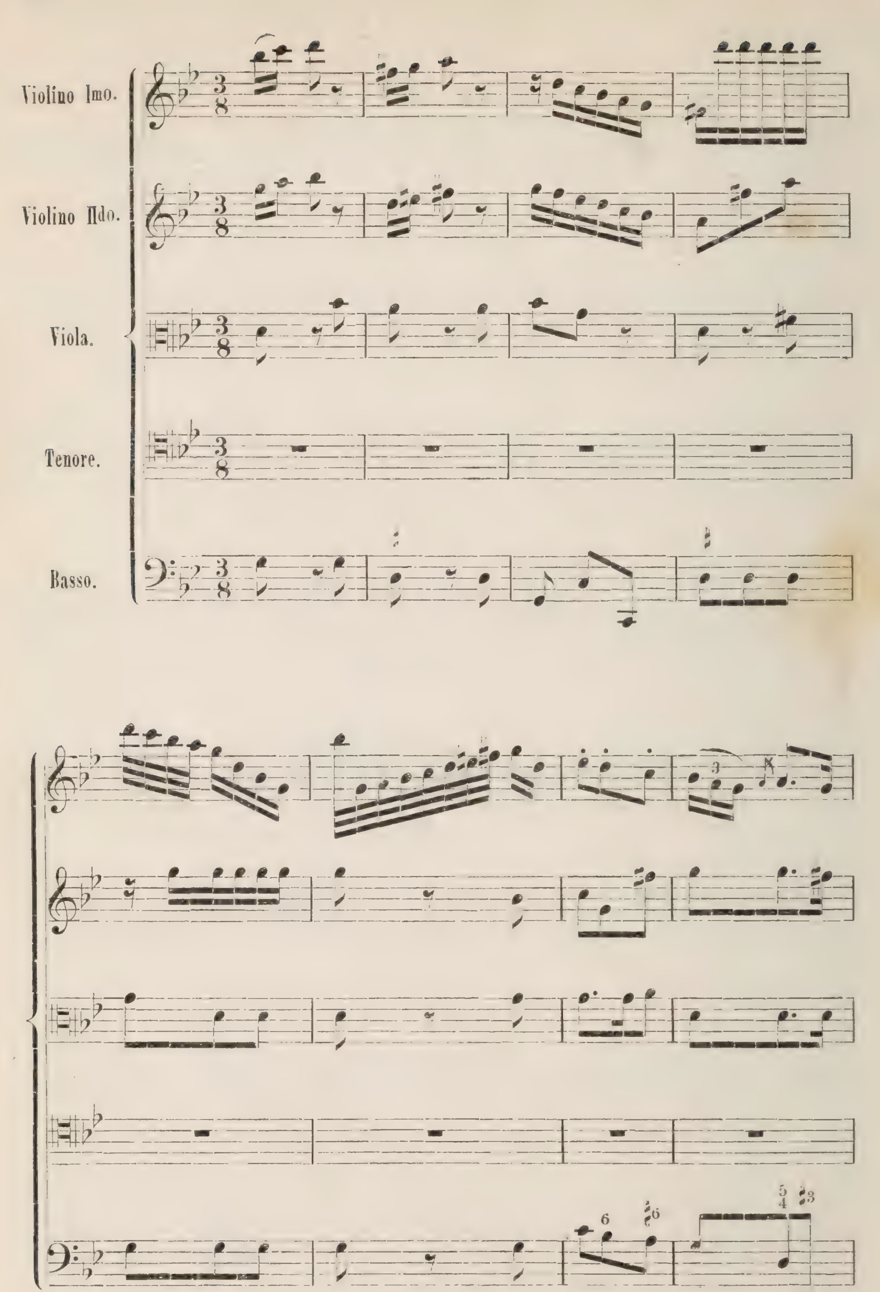
Nr. 82.

Aus „Stabat Mater“ di Giov. Carlo Maria Clari Romano. 1744.




jux - ta cru - cem la - cri-mo-sa
jux - ta cru - cem la - cri-mo-sa
jux - ta cru-cem la-cri-
jux - ta cru - cem la - cri-mo - sa, la - cri-mo-sa


dum pen - de - bat dum pen - de - bat fi - li - us.
dum pen - de - bat dum pen - de - bat fi - li - us.
mo - sa dum pen - de - bat fi - li - us
dum pen - de - - bat, dum pen - de - bat fi - li - us.


Violino Imo.
Violino IIdo.
Viola.
Tenore.
Basso.

p

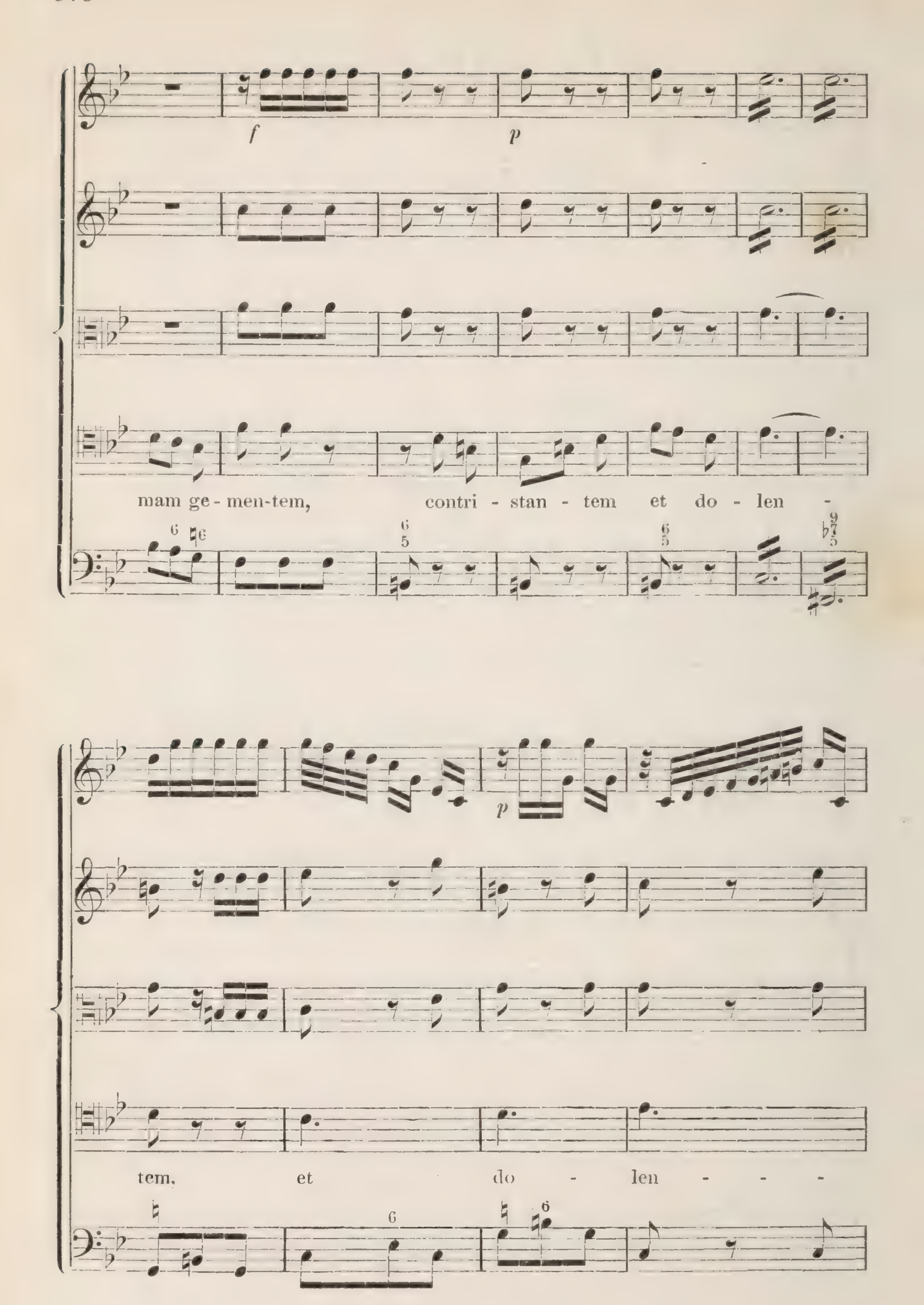
cu-jus a - - ni - mam ge-men-tem,

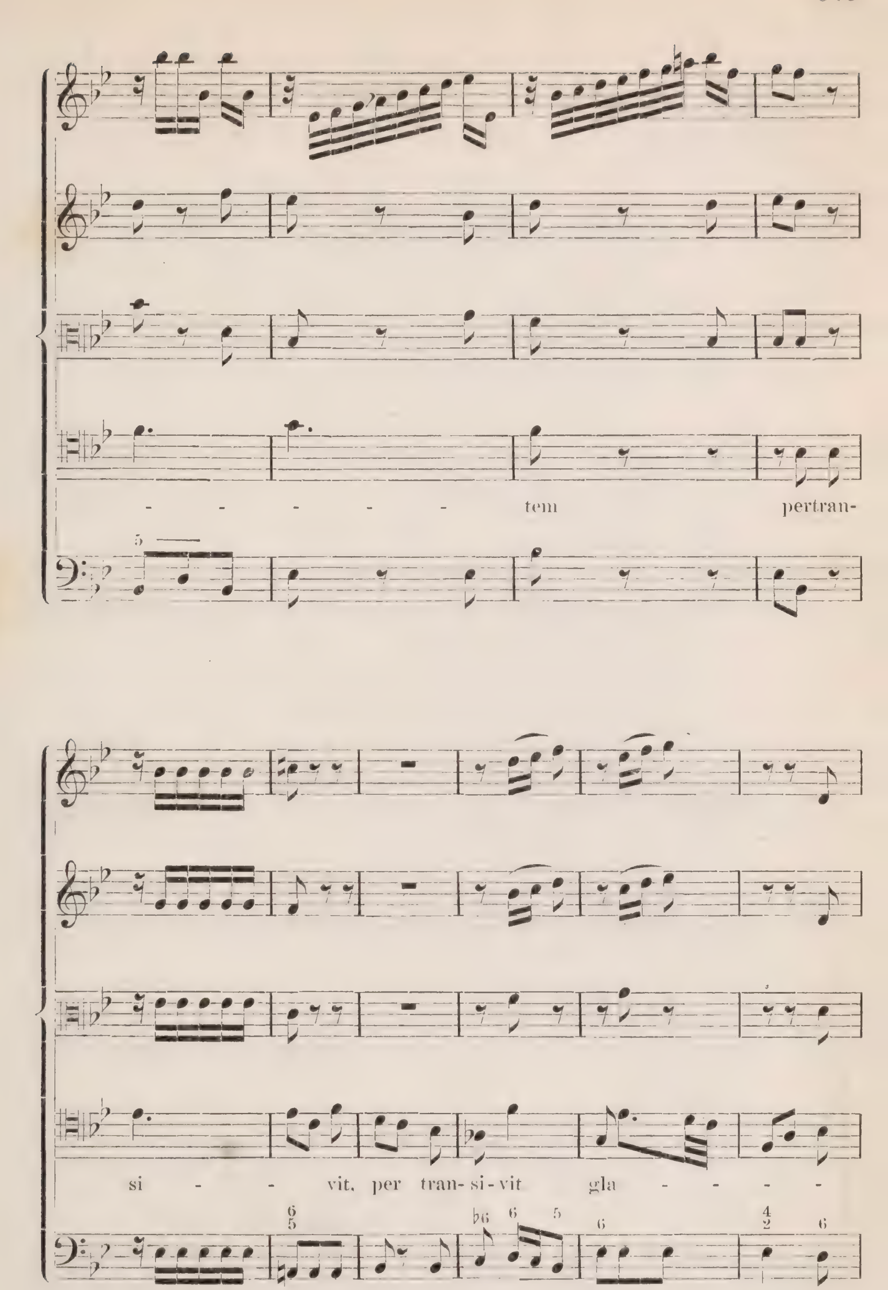
6 6 7

p

cu-jus a - - - ni -

5


mam ge - men-tem, contri - stan - tem et do - len -
tem, et do - len - - -



tem
pertran-
si - - vit, per tran-si-vit gla - - - - -

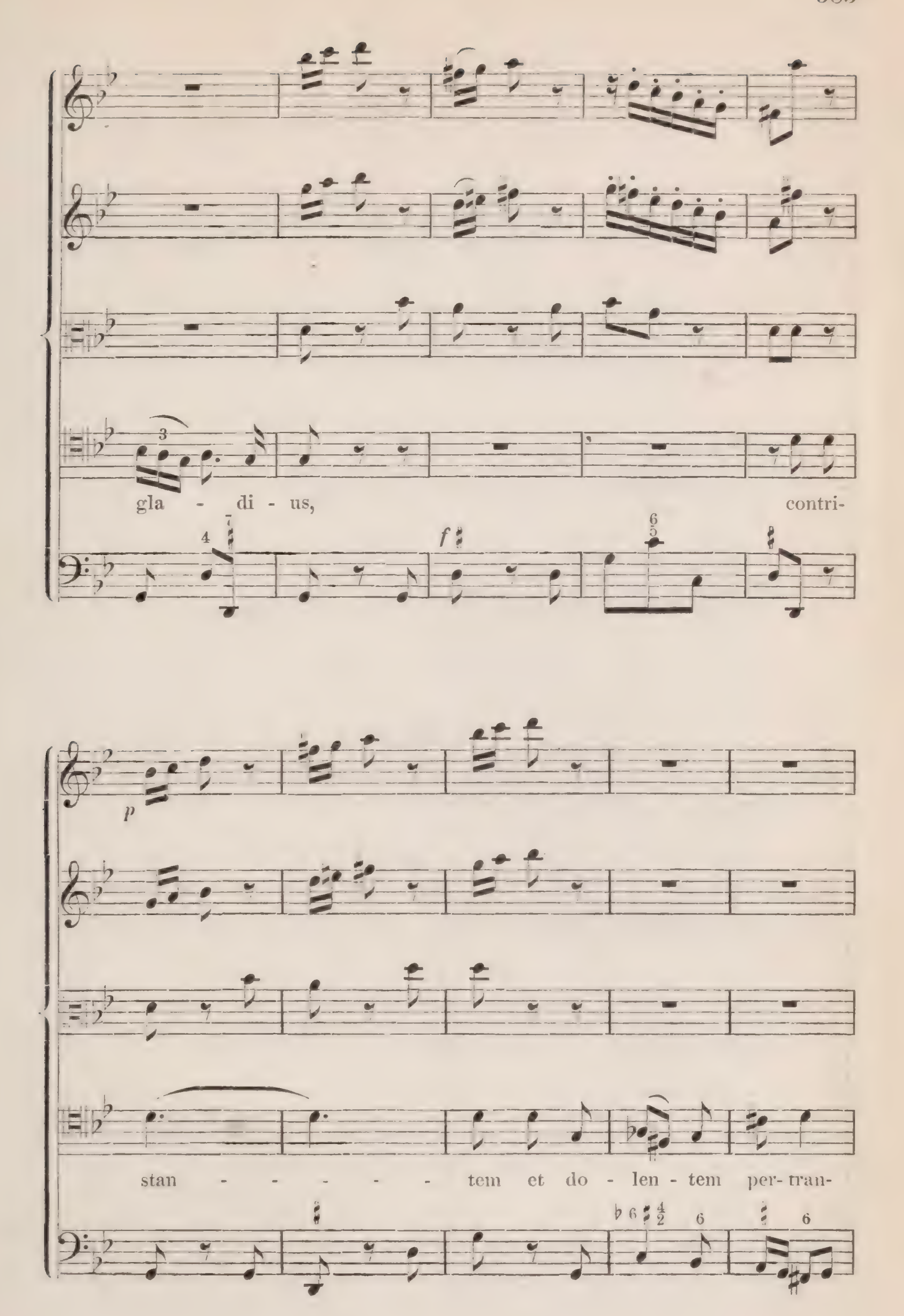


f
- - di - - us,
cu-jus
p
a - - - ni - mam ge. - men-tem,

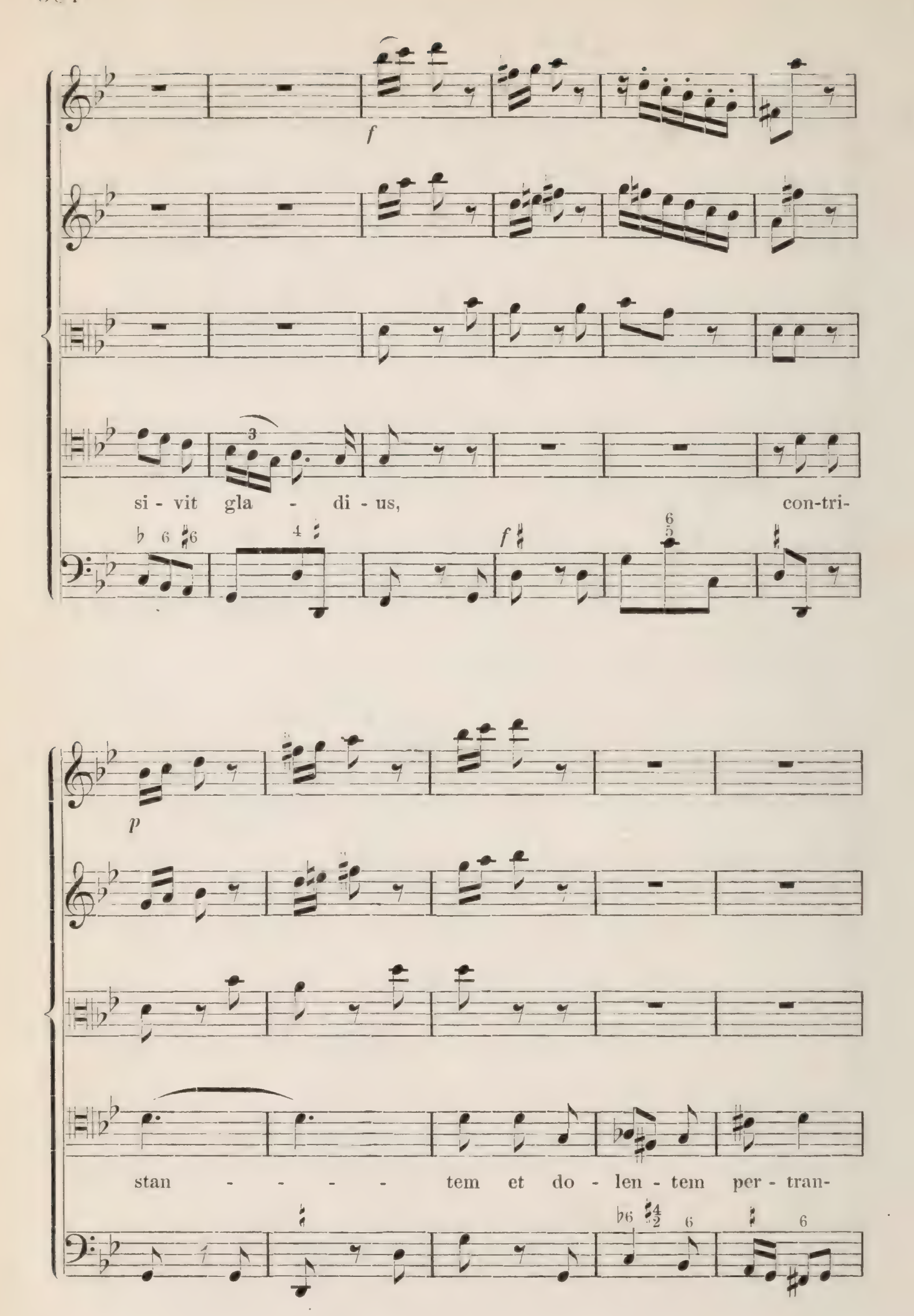
cu-jus a - - ni - mam ge - men - tem,

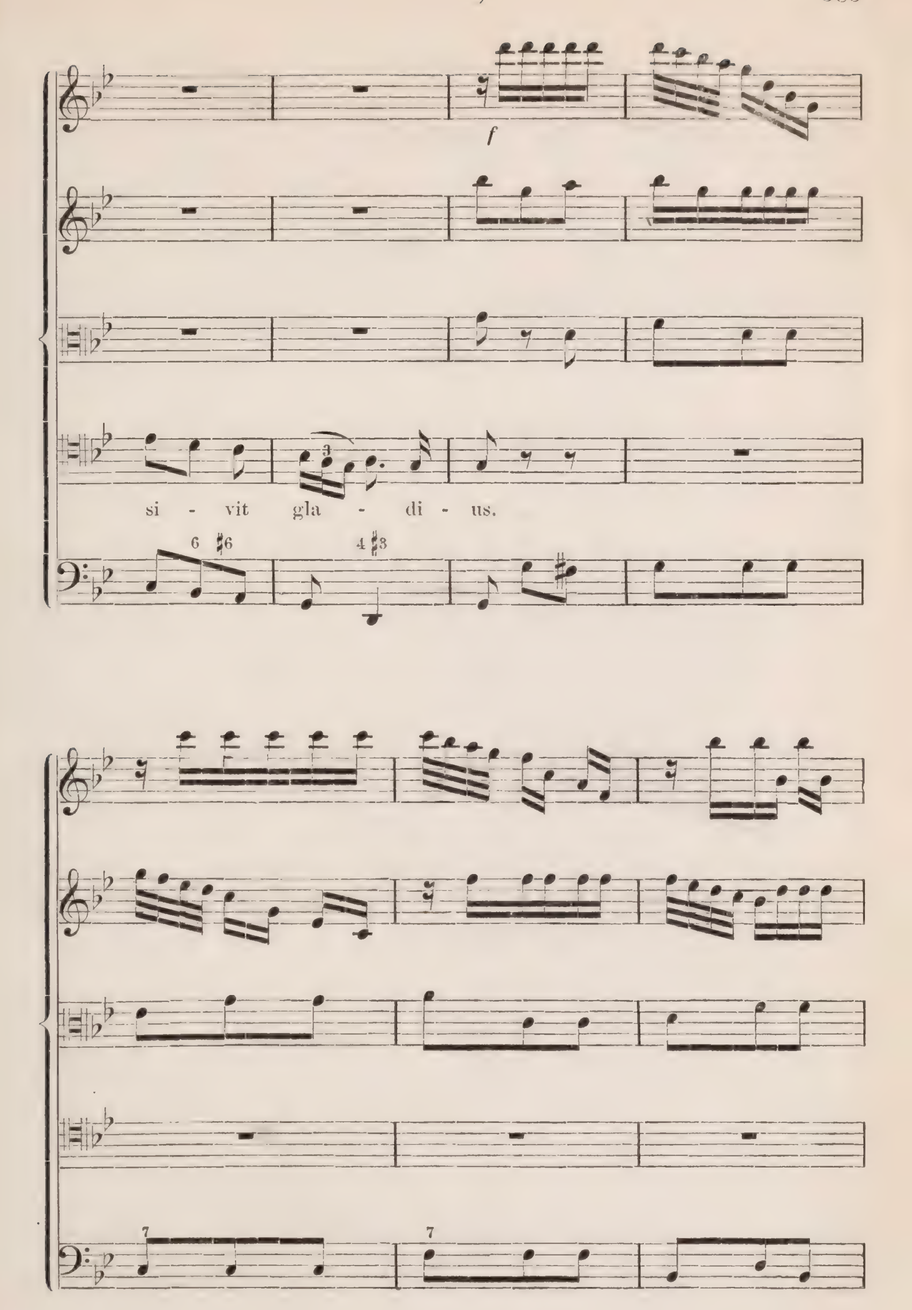
con-tri- stan - tem et do - len - - - -


tem
per tran - si - vit. per tran - si - vit



gla - di - us, contri-
stan - - - - - tem et do - len - tem per- tran-


f
si - vit gla - di - us, con-tri-
p
stan - - - - tem et do - len - tem per - tran-


f
si - vit gla - di - us.
6 ♮6
4 ♯3
7
7

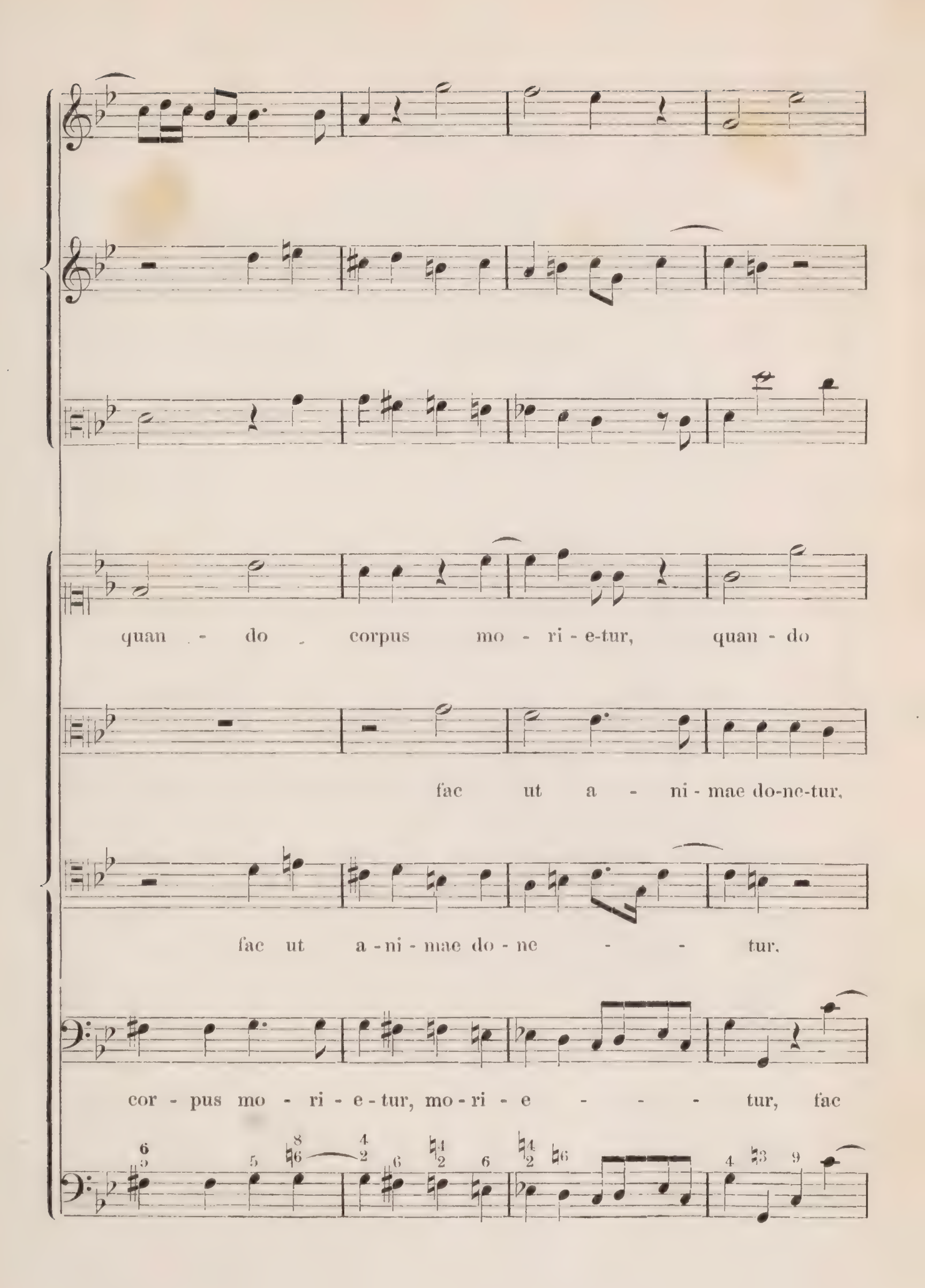

5
6
5
6
♯6
5
4
♯3


Quan - do cor - pus mo - ri - e - tur,
Fac
Fac ut a - ni -
Quan-do cor - pus mo - ri - e - tur, fac ut a-


fac ut a - ni - mae do - ne - tur,
ut a - ni - mae do - ne - tur,
mae do - ne - tur, fac ut a - ni-
- ni - mae do - ne - tur, fac ut a - ni - mae do-


tur, fac ut a - ni-mae do - ne - tur.
quan - do cor-pus mo-ri - e tur, fac ut a - nimae do-
mae. quan - do cor-pus mo-ri - e tur, fac ut
ne - tur, do - ne - - tur, fac ut


Pa - ra - di - si, pa - ra - di - si glo - ri - a.
netur. Pa - ra - di - si, pa - ra - di-si glo - ri - a.
a - ni - mae, para - di - si glo - ri - a.
a - nimae do - ne tur pa - ra - di - si glo-ri-a, quan - do


quan - do corpus mo - ri - e-tur, quan - do
fac ut a - ni - mae do-ne-tur,
fac ut a - ni - mae do - ne - - tur.
cor - pus mo - ri - e - tur, mo - ri - e - - - tur, fac

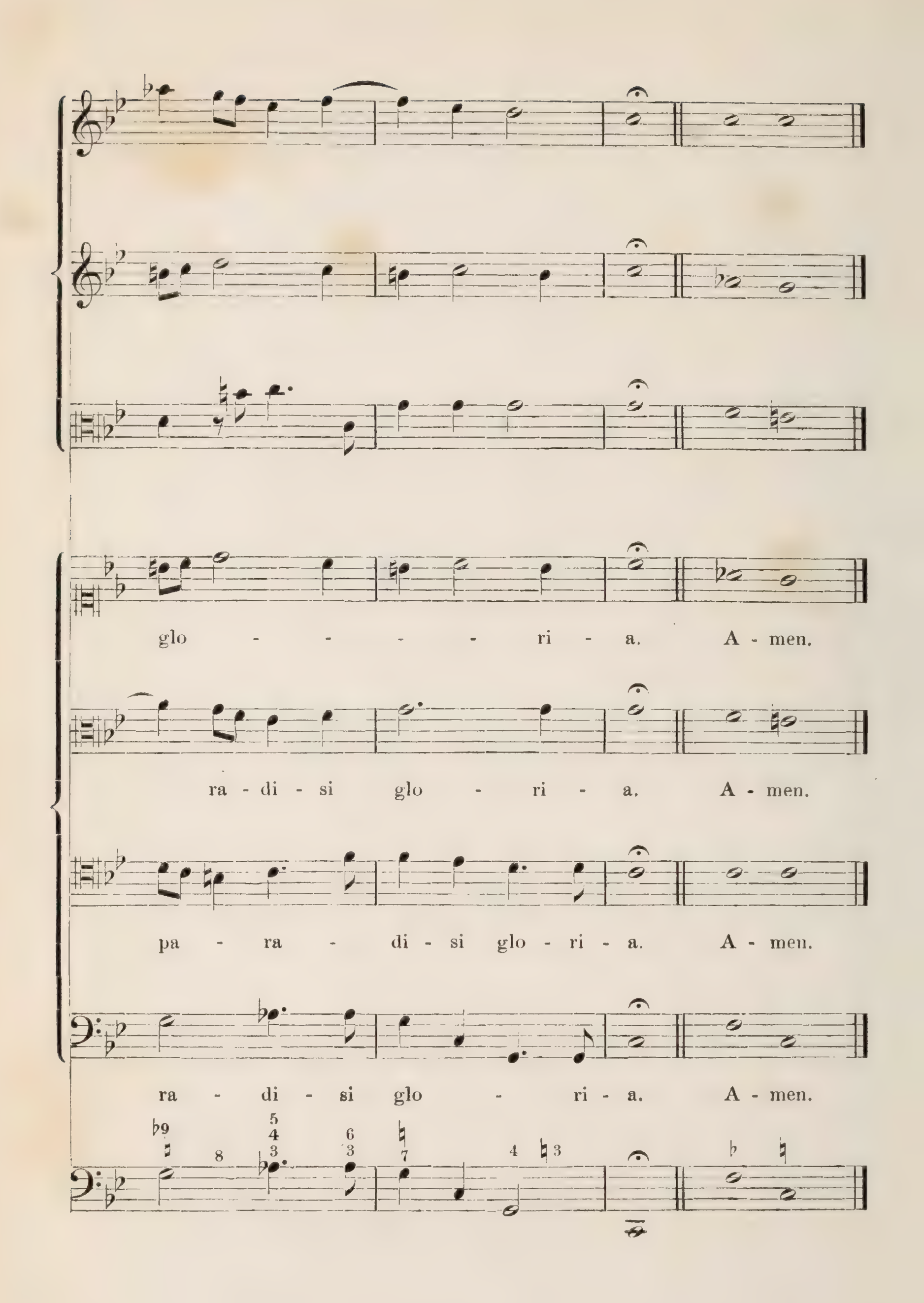

cor - pus mo - ri - e - tur, fac ut a - ni -
fac ut a - ni - mae do-ne - tur pa - ra - di-
fac ut a - ni mae donetur pa - ra - di - si,
ut a - ni - mae do - ne - tur, fac ut a - ni-


mae do - ne - tur pa - ra - di - si glo - ri-a,
si, pa - ra-disi glo - ri-a, pa - ra-di-si glo - ri-a,
pa - ra-di - si glo - ri - a, quan - do cor-pus
mae done - tur, quan - do corpus mo - ri - e - tur

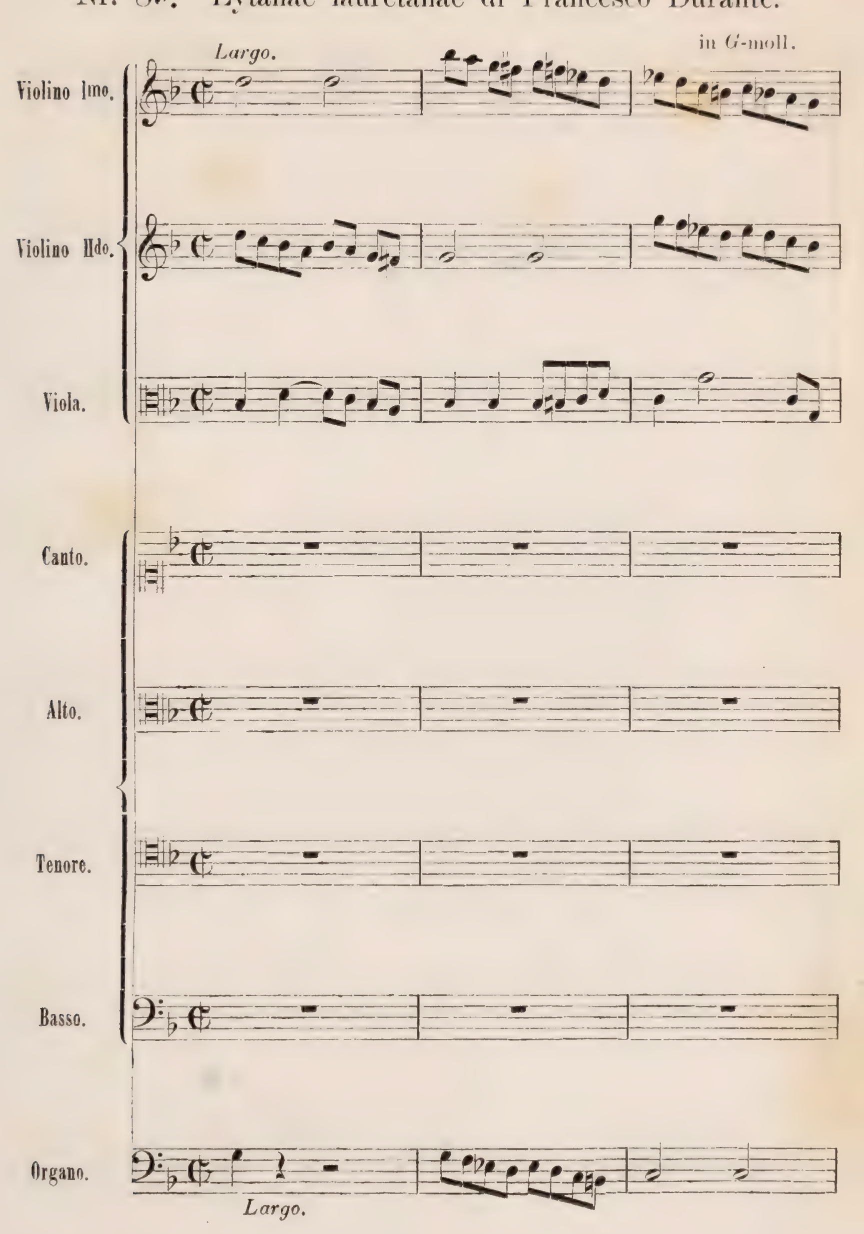

fac ut a - ni - mae do - ne - - - - -
fac ut a - ni - mae do - ne - tur pa - ra-
mo - ri - e - tur, fac ut a - ni-
fac ut a - ni - mae do - ne - tur, fac ut a - ni - mae do-



tur, para - di - si, pa - ra - di - si
di - si, pa - ra - di - si glo - ri - a, pa-
mae do - ne - - tur. do - ne - tur
ne - tur, pa - ra - di - si glo - ri - a, pa-


glo - - - - ri - a. A - men.
ra - di - si glo - ri - a. A - men.
pa - ra - di - si glo - ri - a. A - men.
ra - di - si glo - ri - a. A - men.

Nr. 83. Lytanae lauretanae di Francesco Durante.

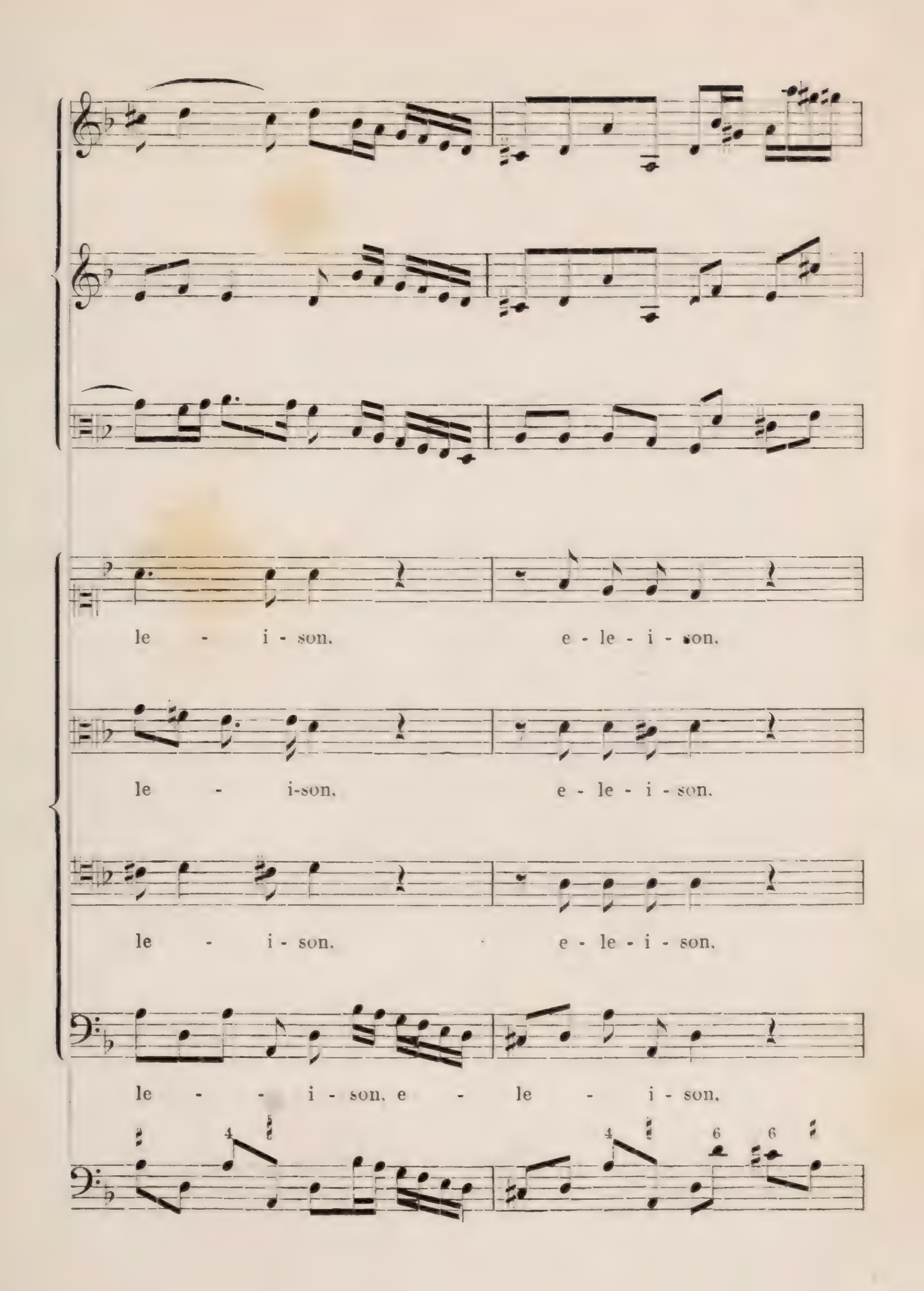




♭6
♯
6
4

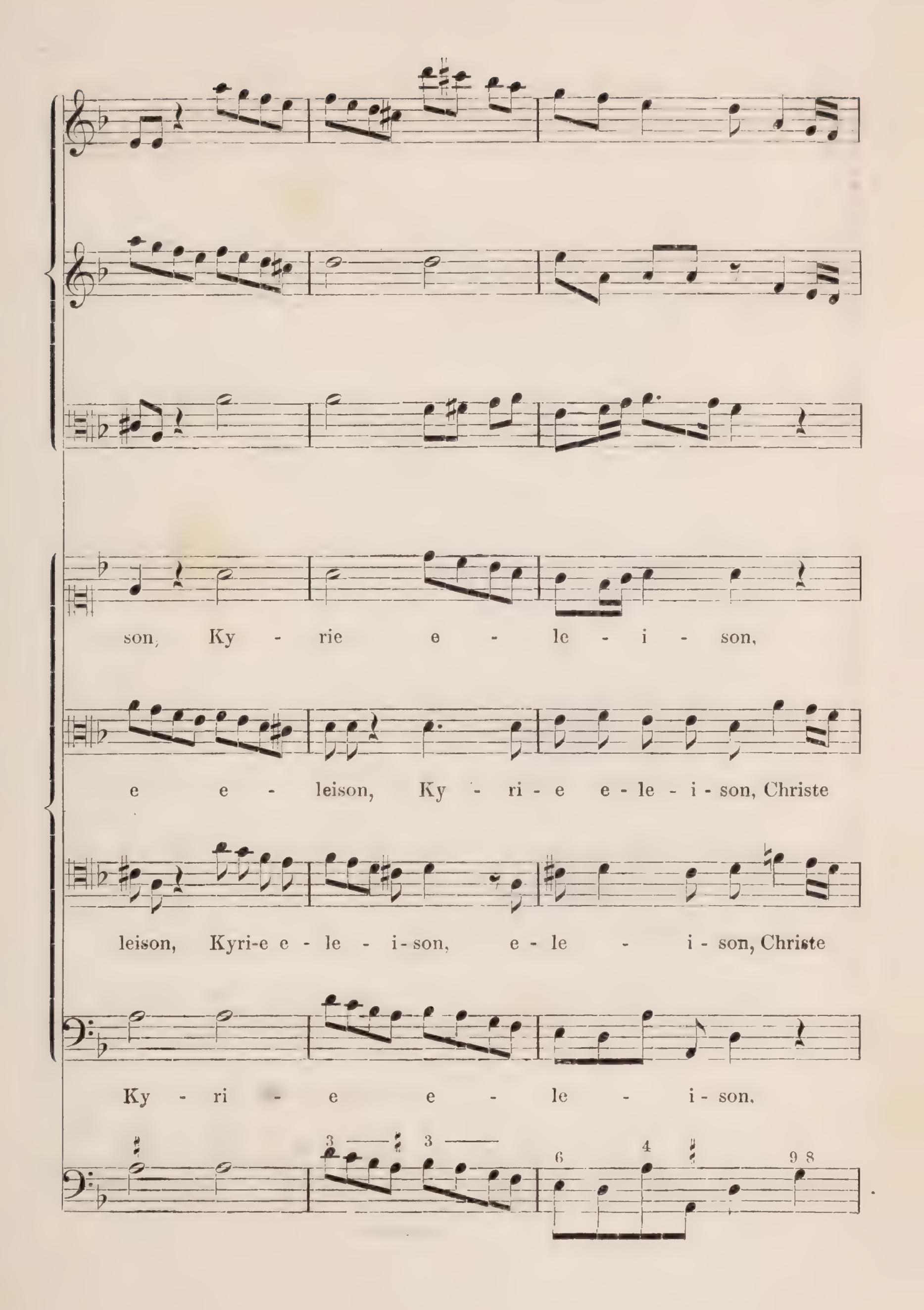

T.
Ky - ri-
T.
Ky - ri - e e-le-i-son,
T.
Kyri-e e - lei - son. Kyri-e e-
T.
Kyri-e e - le - i-


e e - le - i - son, e - lei - son, Chri-ste e-
Ky - ri - e e-lei - son, Chri-ste e-
le - - i - son, Kyri-e e - le - i - son, Christe e-
son, Kyri-e e - le - - i - son, Chri-ste e-

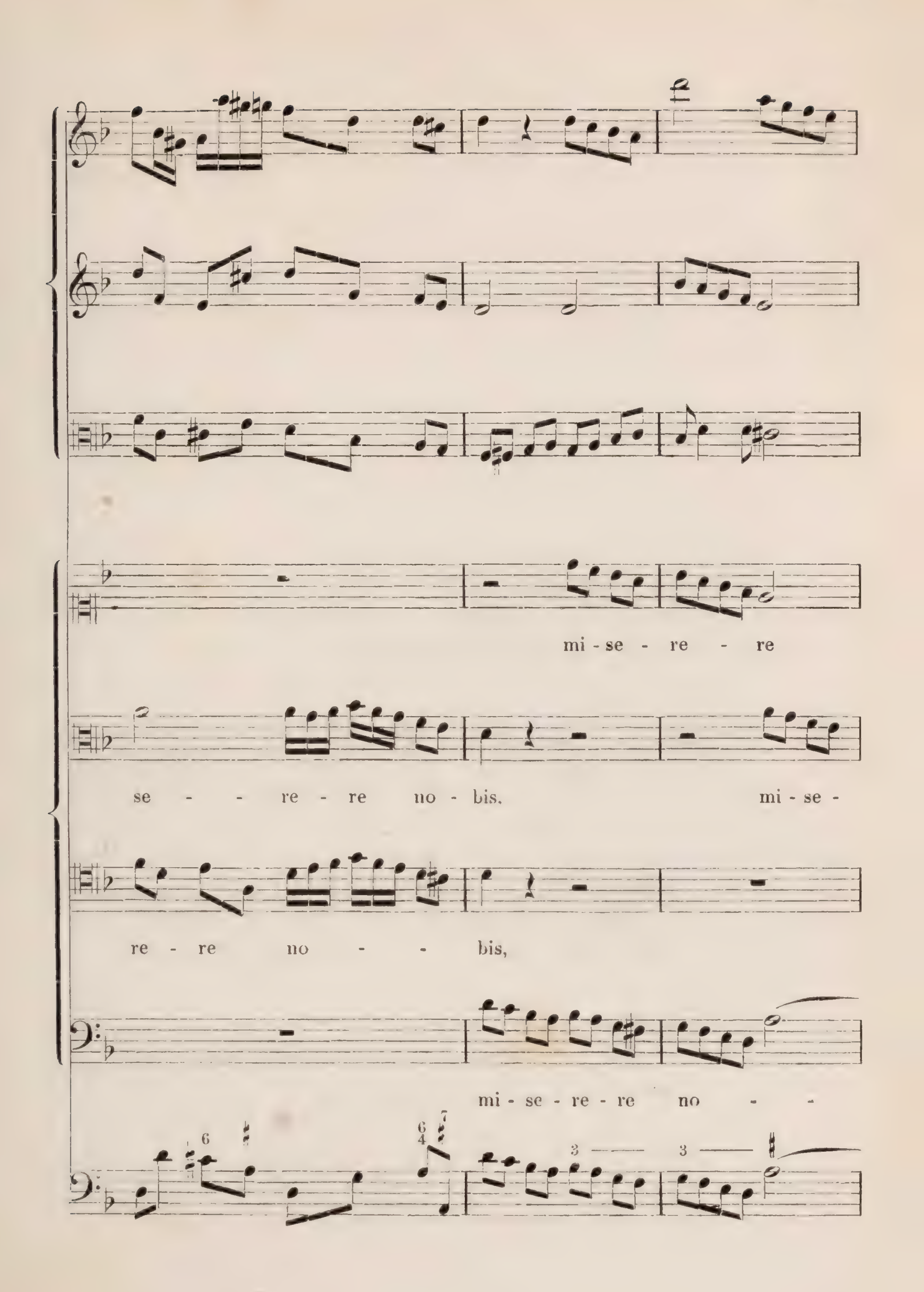


le - i - son. e - le - i - son.
le - i-son. e - le - i - son.
le - i - son. e - le - i - son.
le - - i - son, e - le - i - son,
4
4
6
6

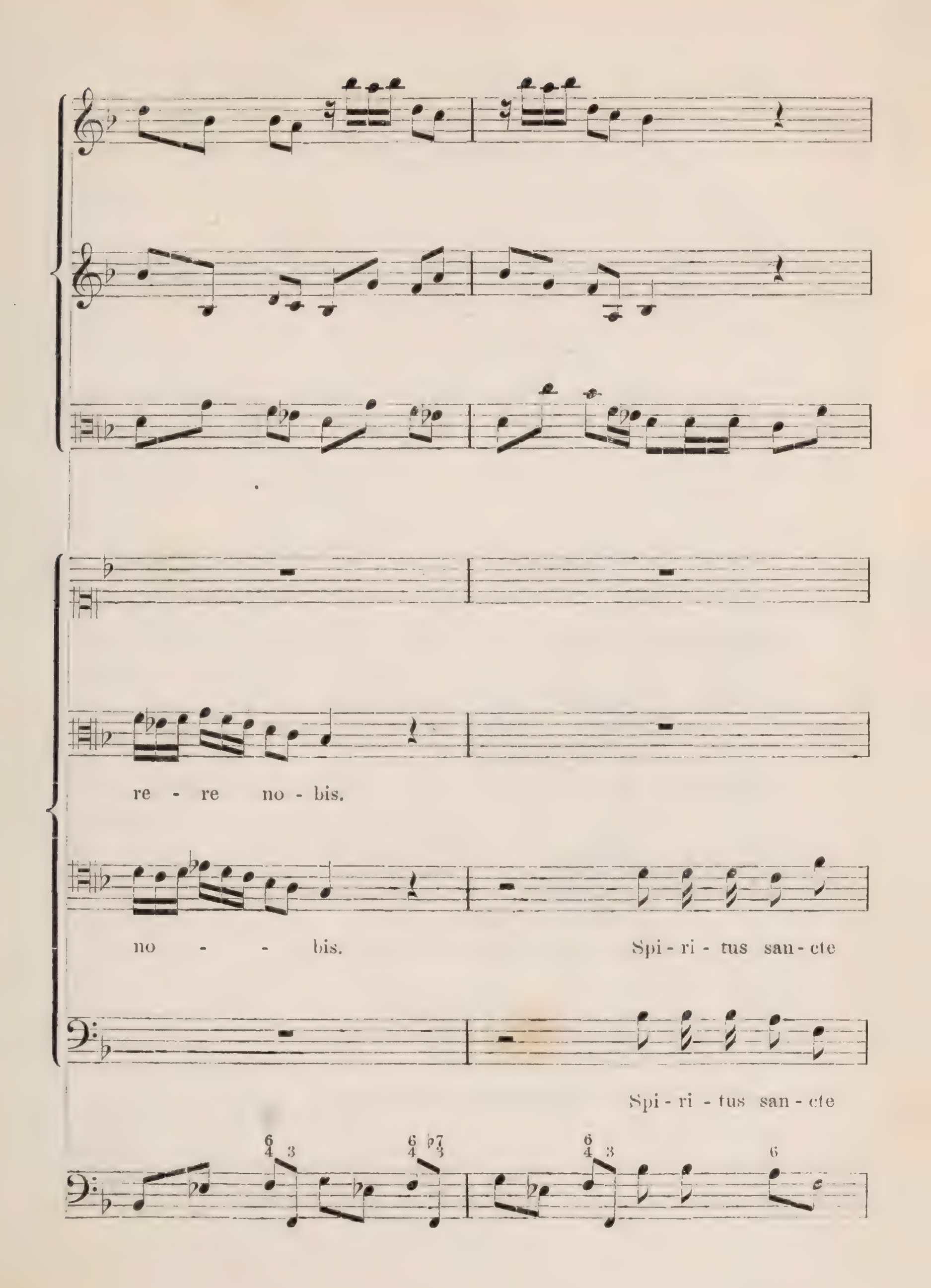

Kyri-e e-le - i-
Ky - ri -
Ky - rie e -
Kyri-e e - le - i-son,


son, Ky - rie e - le - i - son,
e e - leison, Ky - ri - e e - le - i - son, Christe
leison, Kyri-e e - le - i - son, e - le - i - son, Christe
Ky - ri - e e - le - i - son.
3
3
6
4
9 8

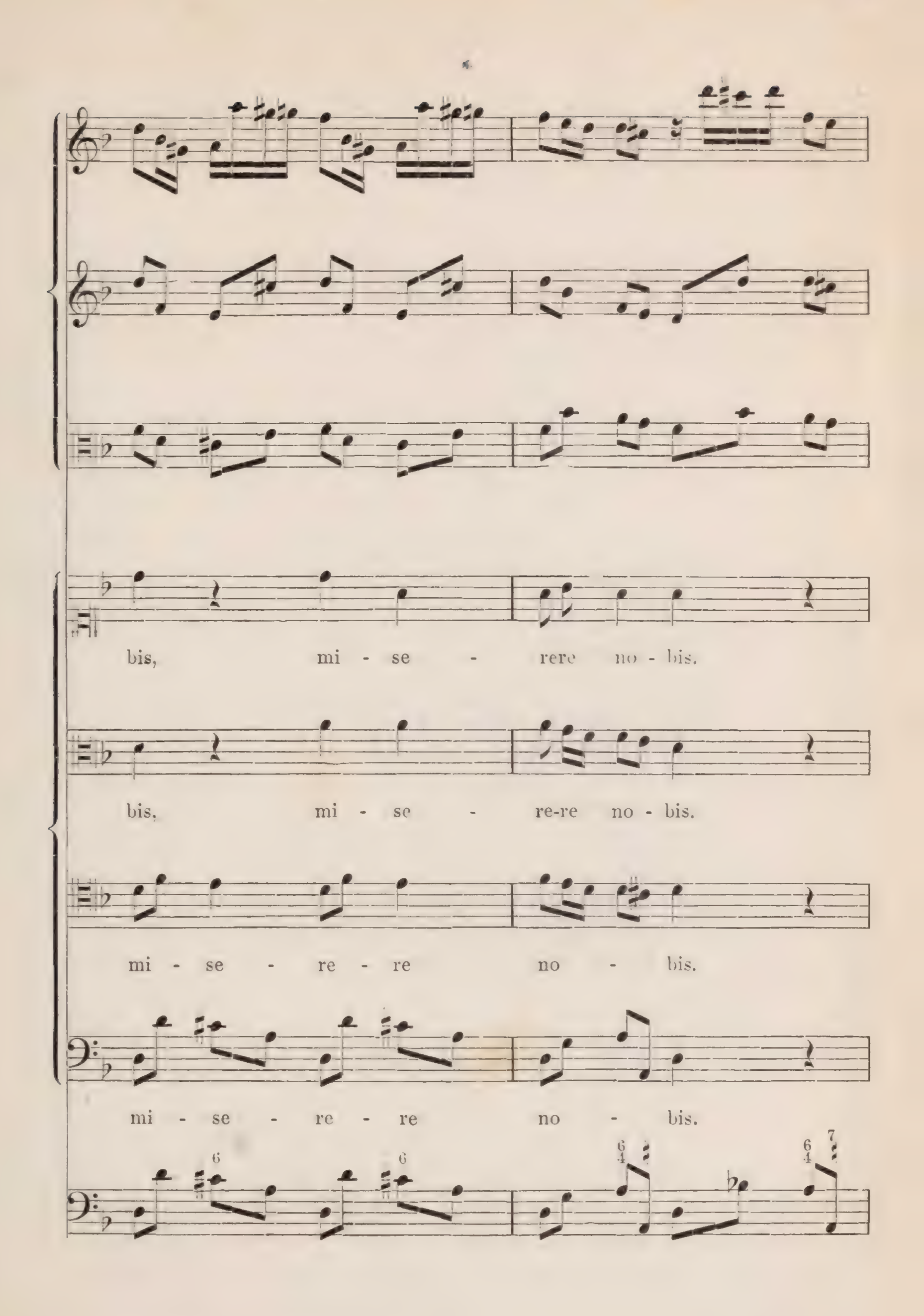

au - di - nos, Christe ex au - di - nos. mi - -
au - di - nos, Christe exaudi - nos, mi - se -
Pater de coelis De - us


mi - se - re - re
se - - re - re no - bis.
mi - se -
re - re no - - bis,
mi - se - re - re no - -
6
6
4
7
3
3


no - bis. Fi-li redemptor mundi Deus.
re - re no - bis, mi - se -
mi - se - re-re no - bis, mi - se - re - re
- - - - bis. Fi-li redemptor mundi Deus.


re - re no - bis.
no - - bis.
Spi - ri - tus san - cte
Spi - ri - tus san - cte


Spiritus san-cte De - us,
mi - se - re - re no -
Spiritus san-cte De - us,
mi - se - re - re no -
Deus,
san - cta Trinitas, unus De - us,
Deus,
san - cta Trinitas, unus De - us,

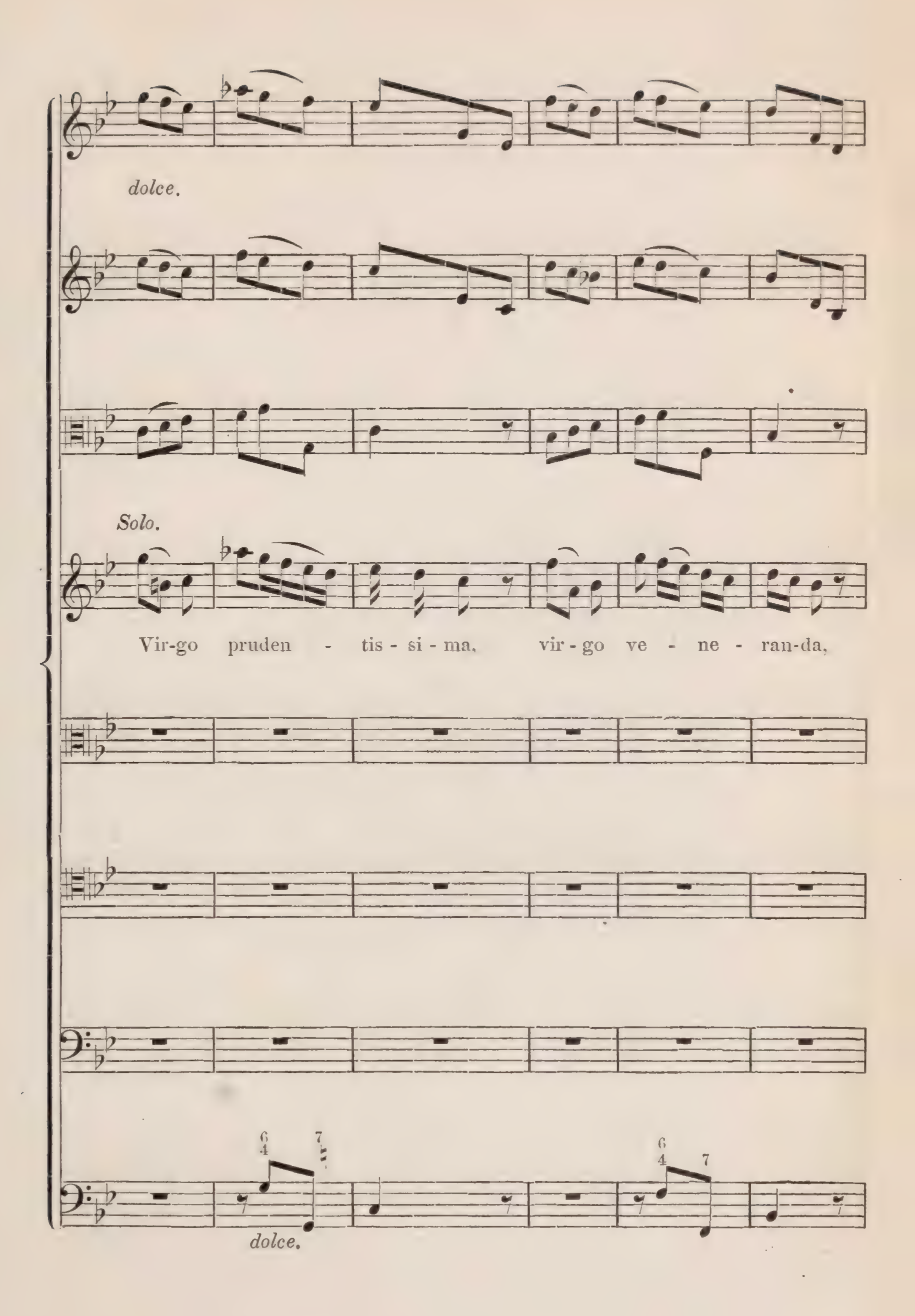

bis, mi - se - rere no - bis.
bis, mi - se - re-re no - bis.
mi - se - re - re no - bis.
mi - se - re - re no - bis.

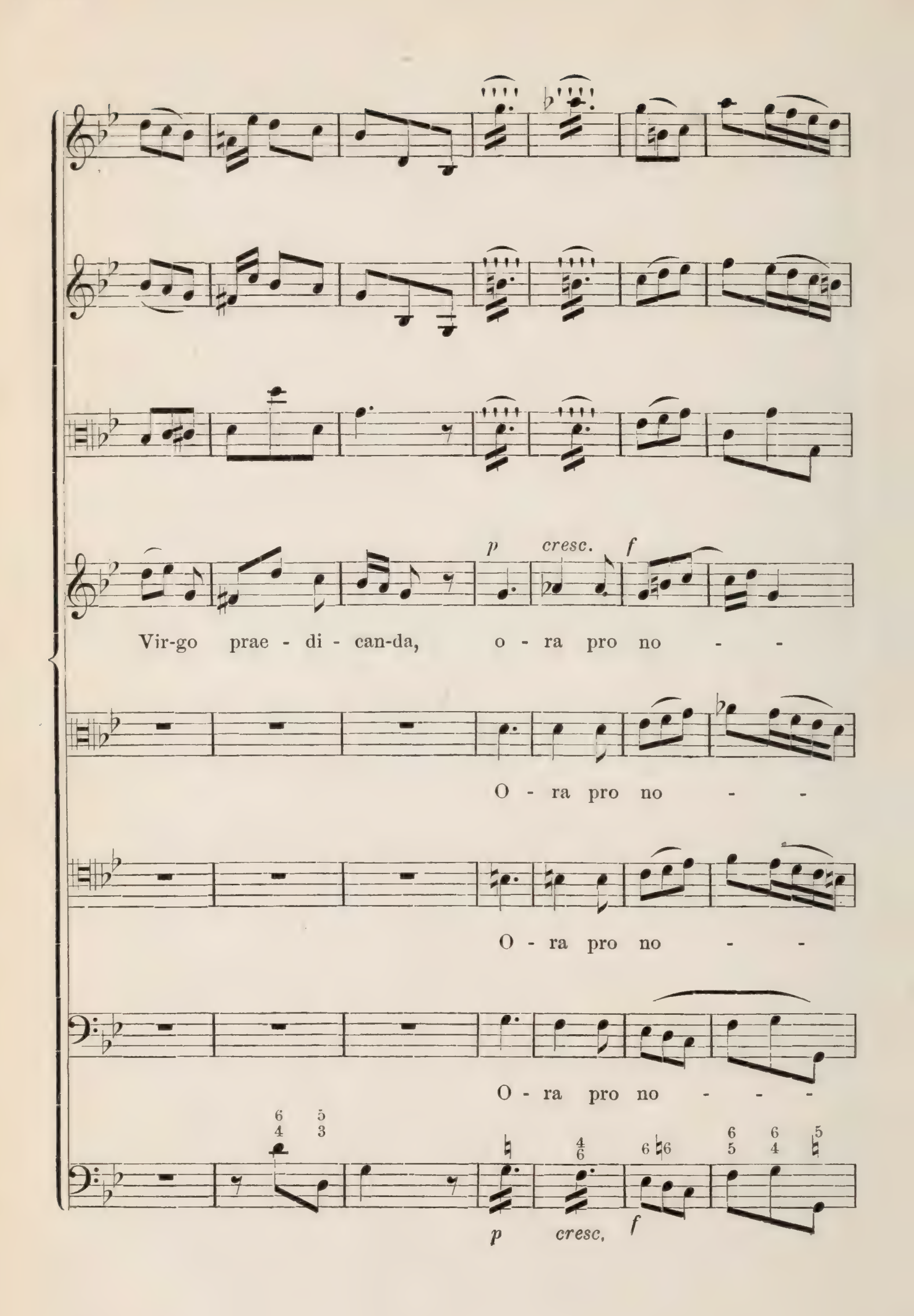

San-cta Ma-ri - a,
San-cta Ma-ri - a,
San-cta Ma-ri - a, o-ra, o-ra pro
San-cta Ma-ri - a, o-ra, o-ra pro no -
76
3
4
6
6


o - ra pro no - bis.
o - ra pro no - bis,
no - - - - - - - bis.
- - - - - - - bis.
6

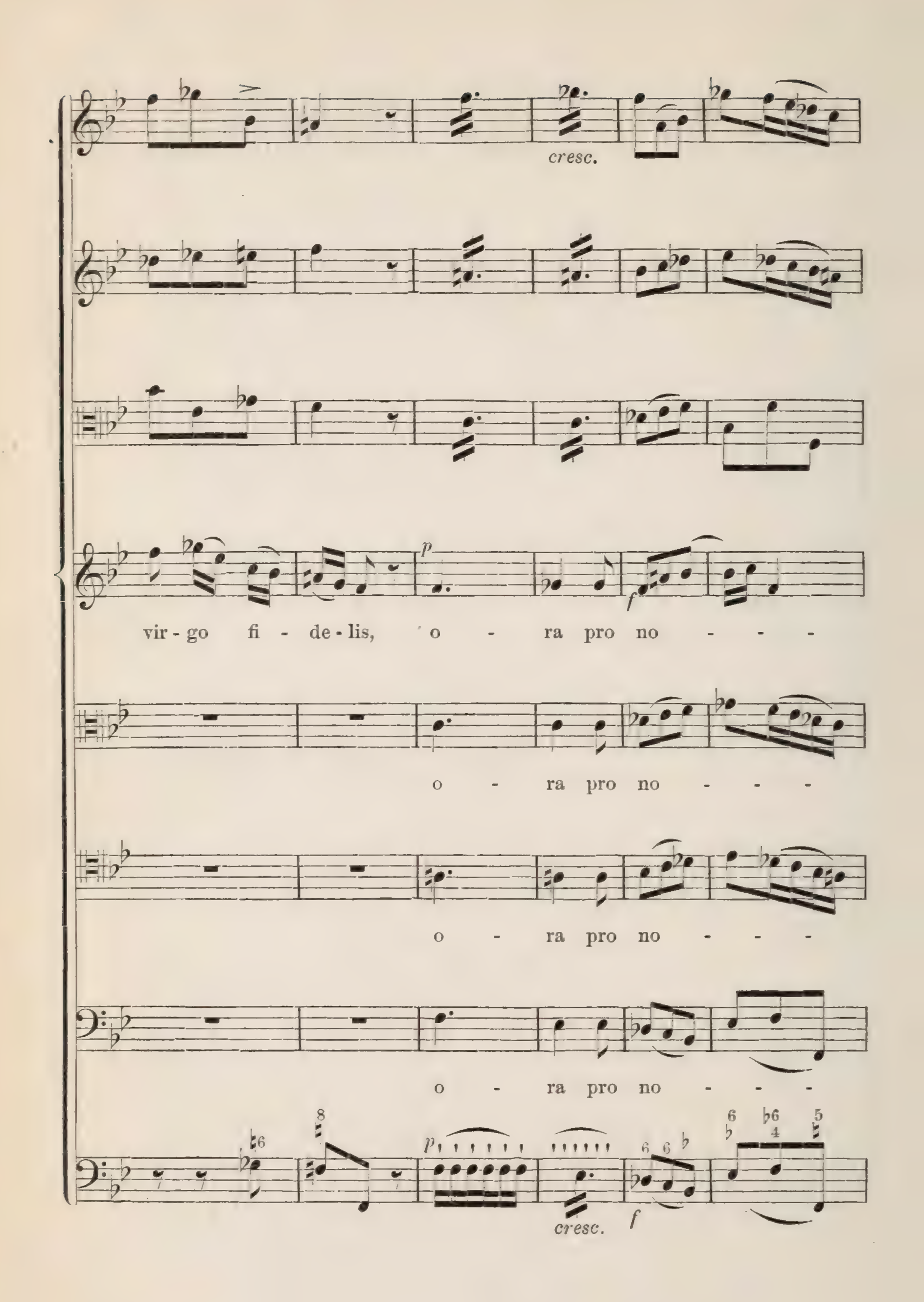
Nr. 84. Virgo ex Litanis Laur. di Fr. Durante.

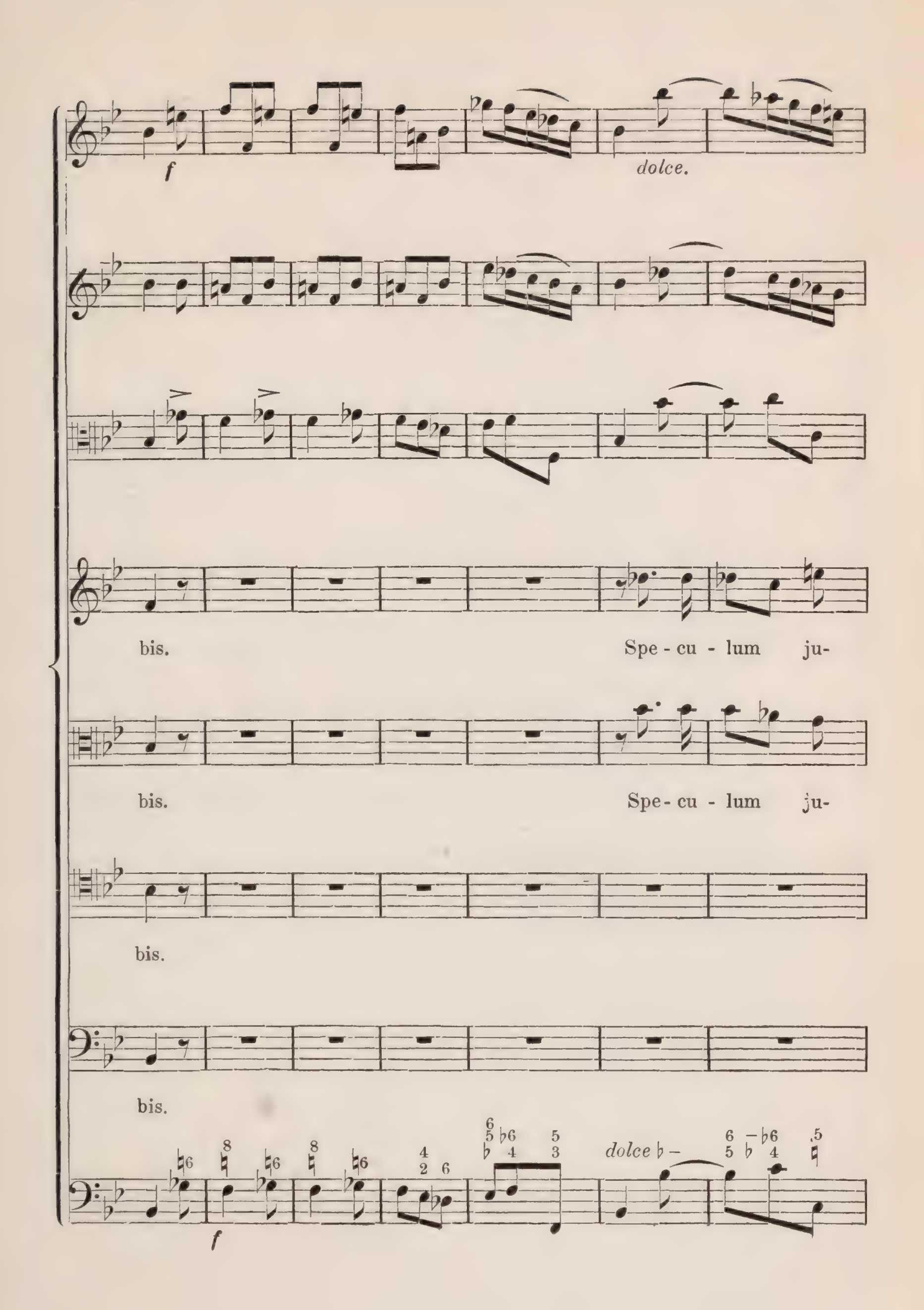


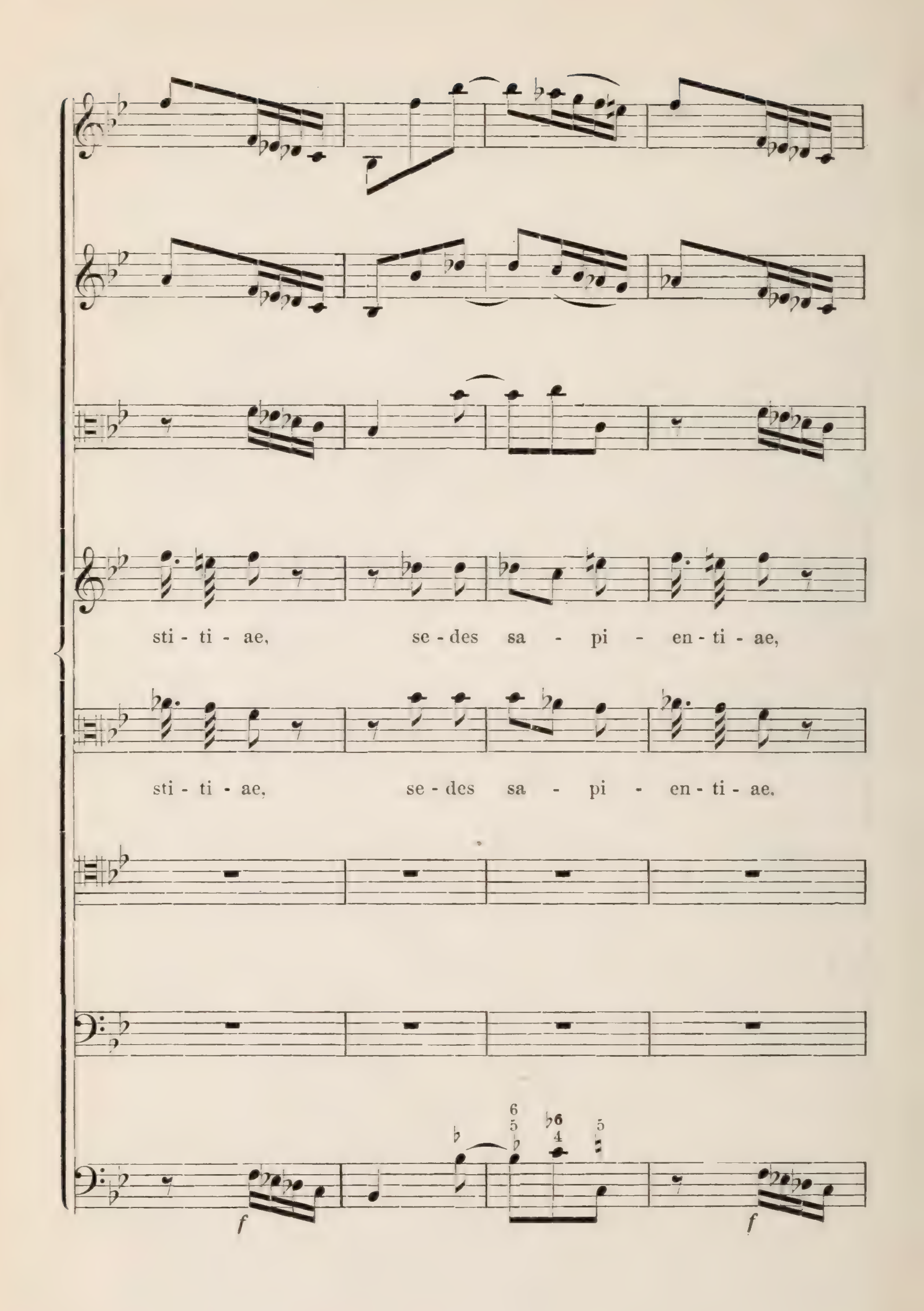

dolce.
Solo.
Vir-go pruden - tis - si - ma, vir - go ve - ne - ran-da,
dolce.


p
cresc.
f
Vir-go prae - di - can-da, o - ra pro no - -
O - ra pro no - -
O - ra pro no - -
O - ra pro no - - -
p
cresc.
f

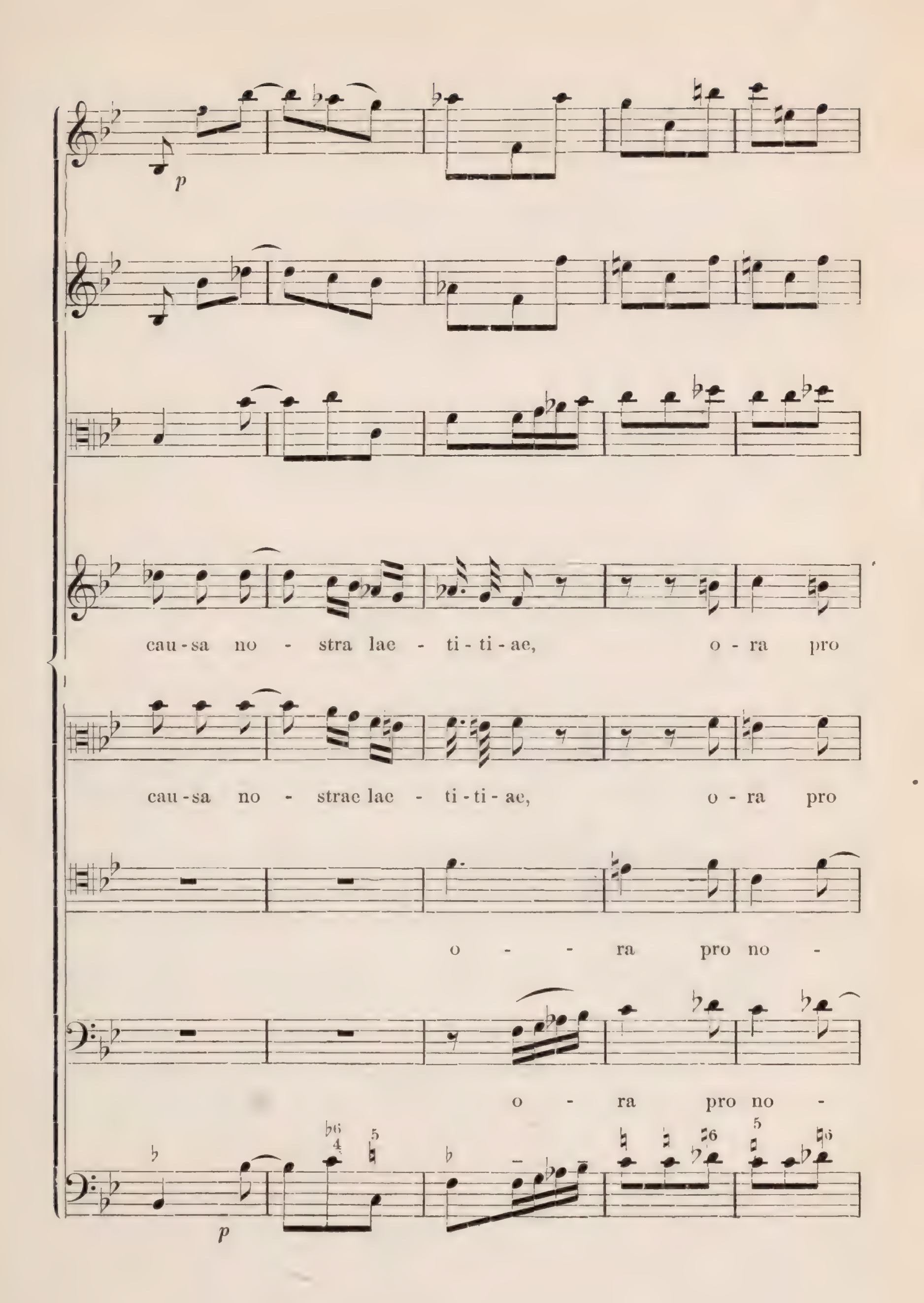

bis. Vir - go po - tens, vir - go cle - mens,
bis.
bis.
bis.

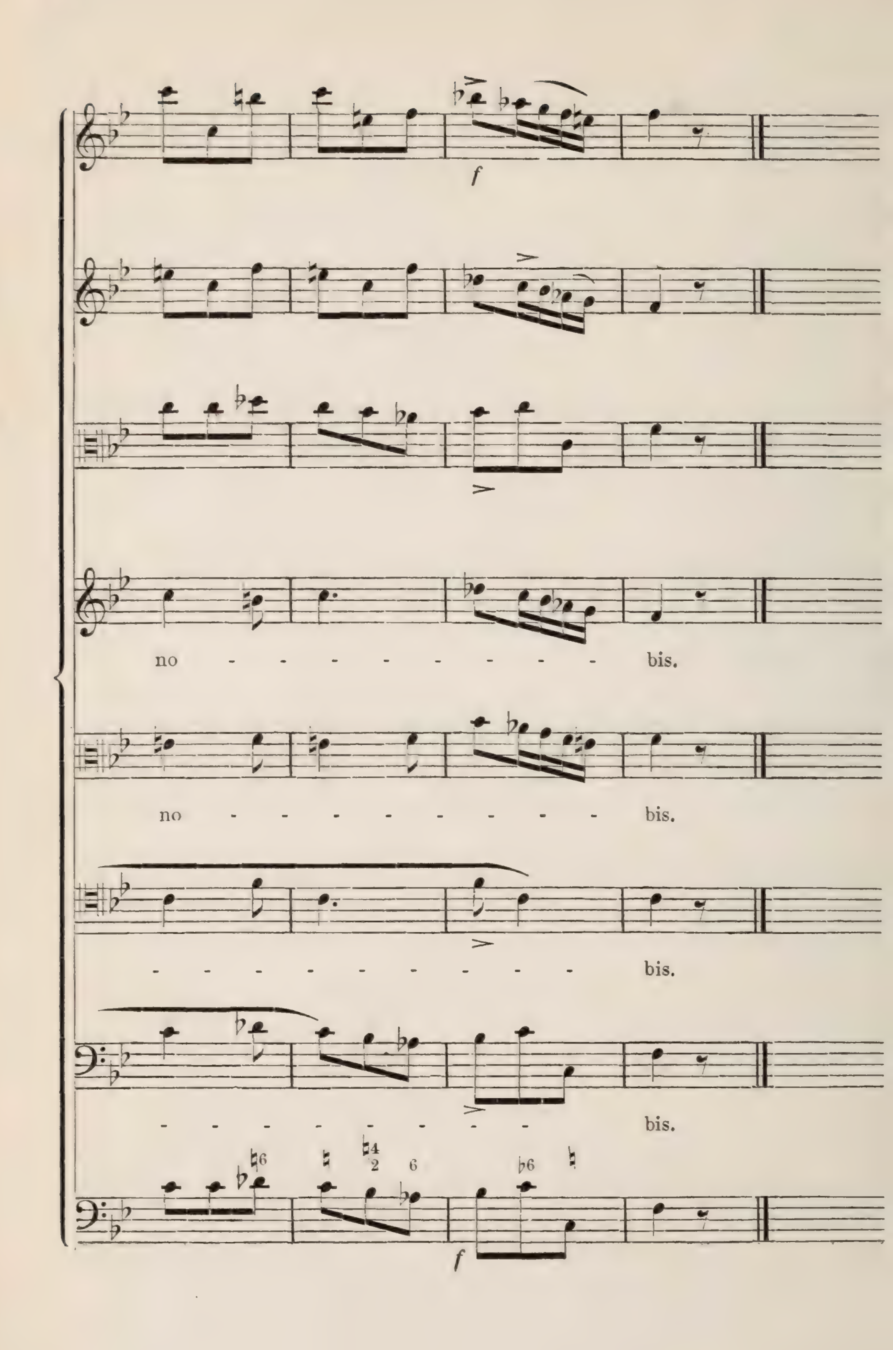

cresc.
vir - go fi - de - lis, o - ra pro no - - - -
o - ra pro no - - - -
o - ra pro no - - - -
o - ra pro no - - - -
cresc.


f
dolce.
bis.
Spe - cu - lum ju-
bis.
Spe - cu - lum ju-
bis.
bis.
f
dolce



sti - ti - ae, se - des sa - pi - en - ti - ae,
sti - ti - ae, se - des sa - pi - en - ti - ae.


p
cau - sa no - stra lae - ti - ti - ae, o - ra pro
cau - sa no - strae lae - ti - ti - ae, o - ra pro
o - - ra pro no -
o - ra pro no -
p


f
no - - - - - - - - - bis.
no - - - - - - - - - bis.
- - - - - - - - - bis.
- - - - - - - - bis.
♮6 ♮ ♮4 2 6 ♭6 ♮
f

Nr. 85.

Un poco Adagio.

Francesco Schlecht.

Chorus.

Po - pu - le me - - us.

Po - - pu - le me - - us.

Po - - pu - le me - - us. quid

Po - pu - le me - us, quid

Orgel.

quid fe - ci ti - bi? Quid fe - ci ti - bi?

quid fe - ci ti - bi. quid fe - ci ti - bi. quid

fe - ci ti - bi, quid fe - ci ti - bi, quid

fe - ci ti - bi, quid fe - ci ti - bi,

quid fe - ci ti - bi? Aut in quo con - tri-

fe - ci ti - bi? Aut

fe - ci ti - bi? Aut in quo con - tri-

quid fe - ci ti - bi? Aut in

6 6 ♭ 6 4 ♮ 8 — 10 10 ♭ —

sta - vi te? con - tri - sta - vi te? Aut in

in quo con - tri - sta - vi te?

sta - vi te, con - tri - sta - vi te?

quo con - tri - sta - vi te?

5 3 6 3 8 ♭ 7 ♮ 6 3 8 7 6 5 ♮

quo con - tri - sta - vi - te? Re -

Aut in quo con - tri - sta - vi - te? Re -

Aut in quo con - tri - sta - vi - te? Re -

Aut in quo con - tri - sta - vi te? Re -

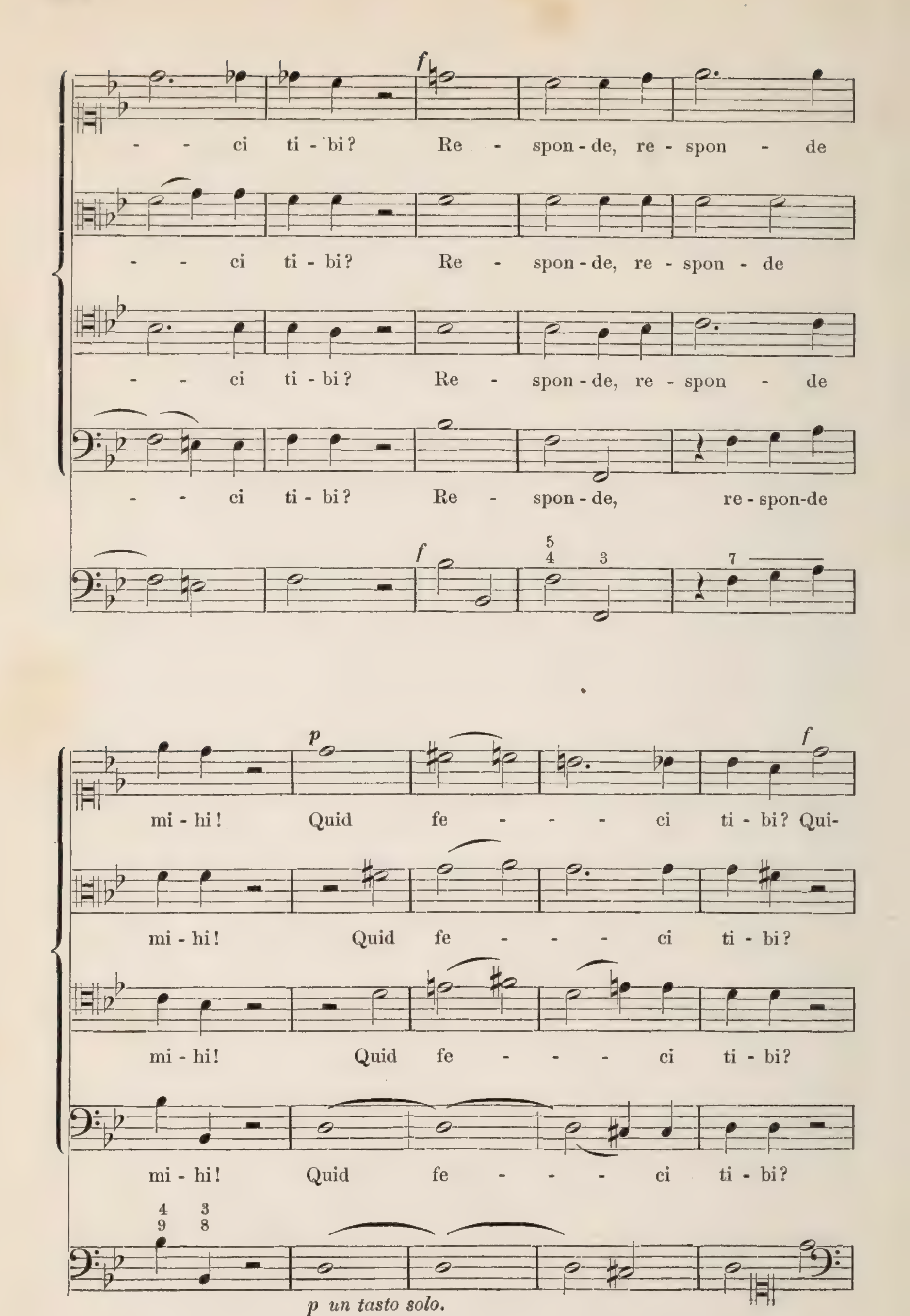
spon - de, re - spon - de mi - hi! Quid fe -

spon - de, re - spon - de mi - hi! Quid fe -

spon - de, re - spon - de mi - hi! Quid fe -

spon - de, re - spon-de mi - hi! Quid fe -

p un tasto solo.


f
- - ci ti - bi? Re - - spon - de, re - spon - de
- - ci ti - bi? Re - spon - de, re - spon - de
- - ci ti - bi? Re - spon - de, re - spon - de
- - ci ti - bi? Re - spon - de, re - spon-de
f
mi - hi! Quid fe - - - ci ti - bi? Qui-
mi - hi! Quid fe - - - ci ti - bi?
mi - hi! Quid fe - - - ci ti - bi?
mi - hi! Quid fe - - - ci ti - bi?
p un tasto solo.

a e - du - xi te de - ter - ra Ae-

Qui - a e - du - xi te de - ter - ra Ae-

Qui - a e du - xi te de - ter - ra Ae-

Qui - a e - du - xi te de - ter - ra Ae-

gyp - - ti, pa - - - ra - sti

gyp - - ti, pa -

gyp - - ti, pa - ra - - - - - sti

gyp - - ti, pa - -

cru - cem sal - va to - ri tu - o, sal - va-

ra - - - sti cru - cem sal - va - to - -

cru - cem sal - va - to - ri, sal - va - to - ri,

ra - - - sti cru - cem sal - - va-

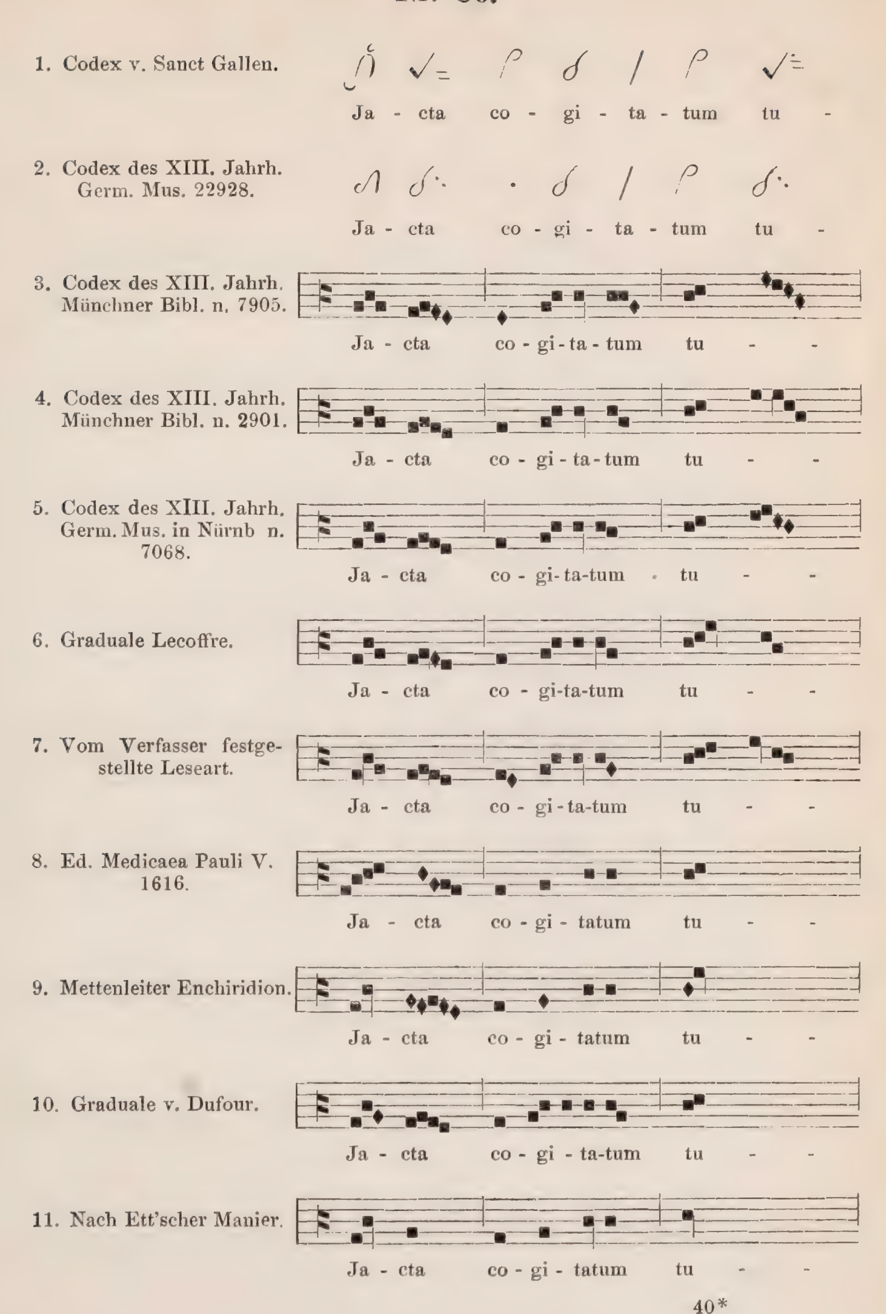
to - ri tu - o? Re - spon - de mi - hi.

- ri tu - o? Re - spon - de mi - hi.

sal-va - to - ri tu - o? Re - spon - de mi - hi.

to - ri tu - o? Re - sponde mi - hi.

Nr. 86.


1. Codex v. Sanct Gallen.
Ja - cta co - gi - ta - tum tu -
2. Codex des XIII. Jahrh. Germ. Mus. 22928.
Ja - cta co - gi - ta - tum tu -
3. Codex des XIII. Jahrh. Münchner Bibl. n. 7905.
Ja - cta co - gi - ta - tum tu - -
4. Codex des XIII. Jahrh. Münchner Bibl. n. 2901.
Ja - cta co - gi - ta - tum tu - -
5. Codex des XIII. Jahrh. Germ. Mus. in Nürnb n. 7068.
Ja - cta co - gi- ta-tum tu - -
6. Graduale Lecoffre.
Ja - cta co - gi-ta-tum tu - -
7. Vom Verfasser festgestellte Leseart.
Ja - cta co - gi - ta-tum tu - -
8. Ed. Medicaea Pauli V. 1616.
Ja - cta co - gi - tatum tu - -
9. Mettenleiter Enchiridion.
Ja - cta co - gi - tatum tu - -
10. Graduale v. Dufour.
Ja - cta co - gi - ta-tum tu - -
11. Nach Ett'scher Manier.
Ja - cta co - gi - tatum tu - -

1.
um in Do - mi - no et ip - se te

2.
um in Do - mi - no et ip - se te

3.
um in Do - mi - no et ip - se te

4.
um in Do - mi - no ip - se te

5.
um in Do - mi - no ip - se te

6.
um in Do - mi - no et ip - se te

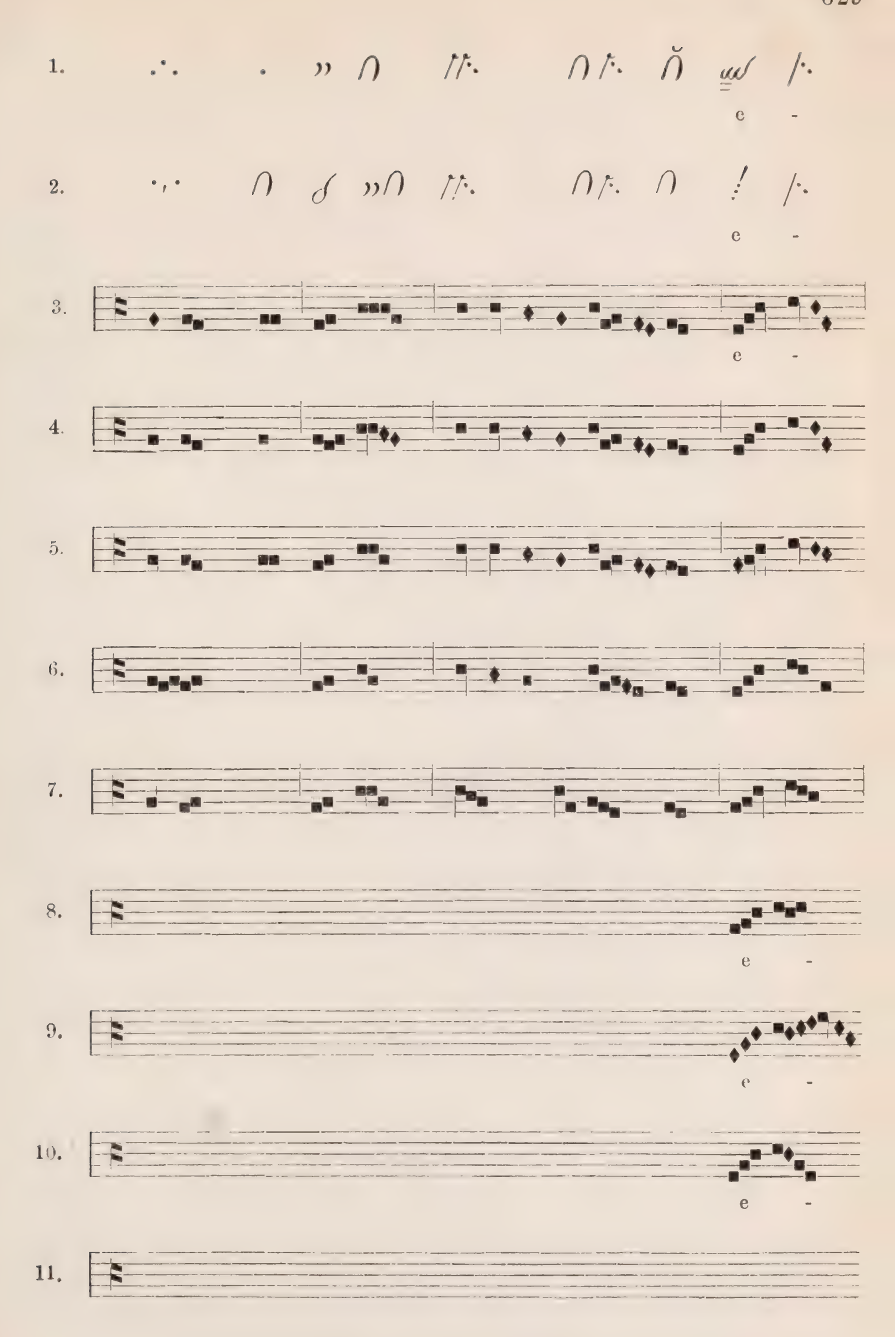
7.
um in Do - mi - no et ip - se te

8.
um in Do - mi - no et ip - se te

9.
um in Do - mi - no et ip - se te

10.
um in Do - mi - no et ip - se te

11.
um in Do - mi - no et ip - se te


1.
e -
2.
e -
3.
e -
4.
5.
6.
7.
8.
e -
9.
e -
10.
e -
11.

1.

nu - tri et.

2.

nu - tri et.

3.

nutri et

4.

5.

6.

nutri et.

7.

nutri et.

8.

nu - tri et.

9.

nu - tri et.

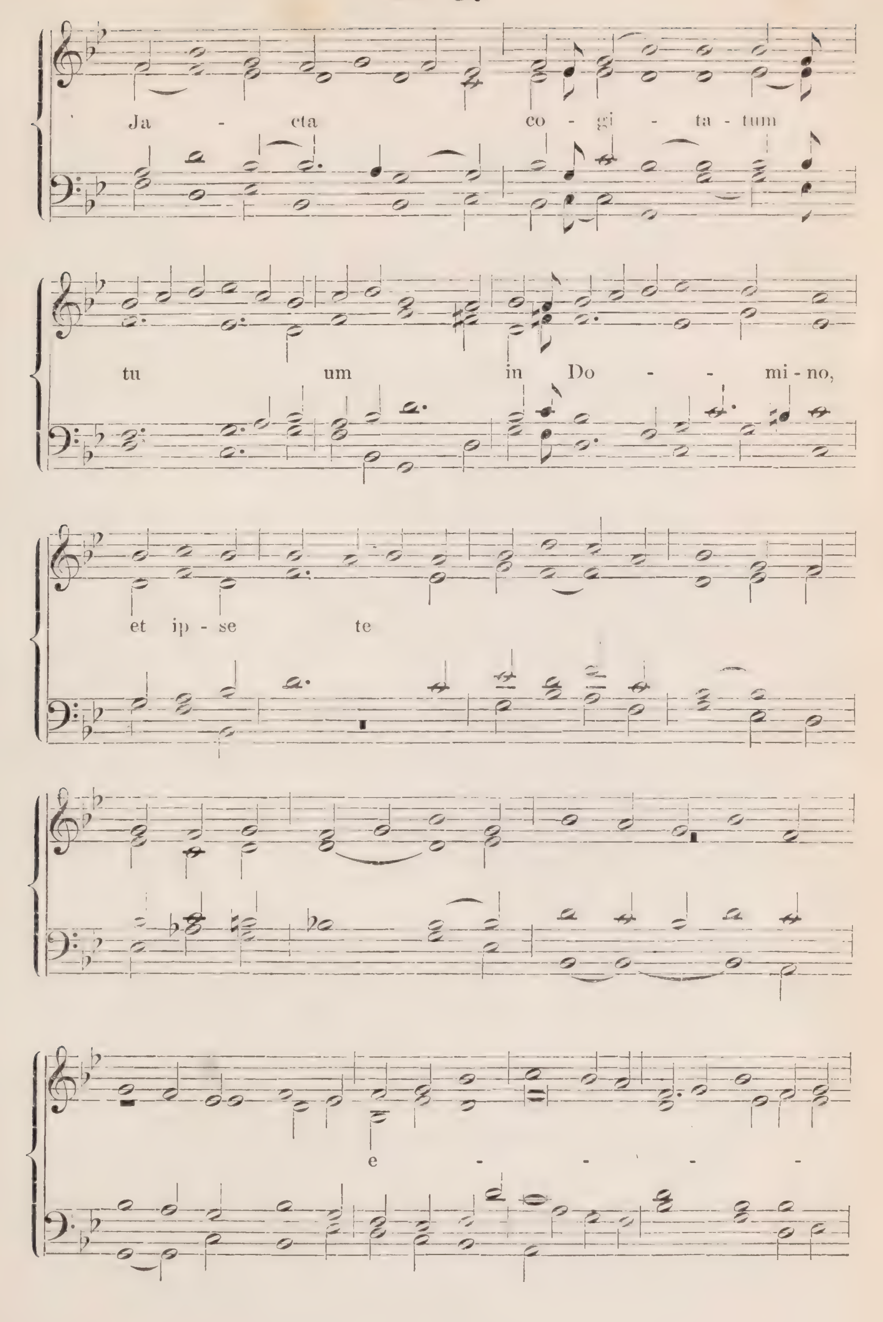
10.

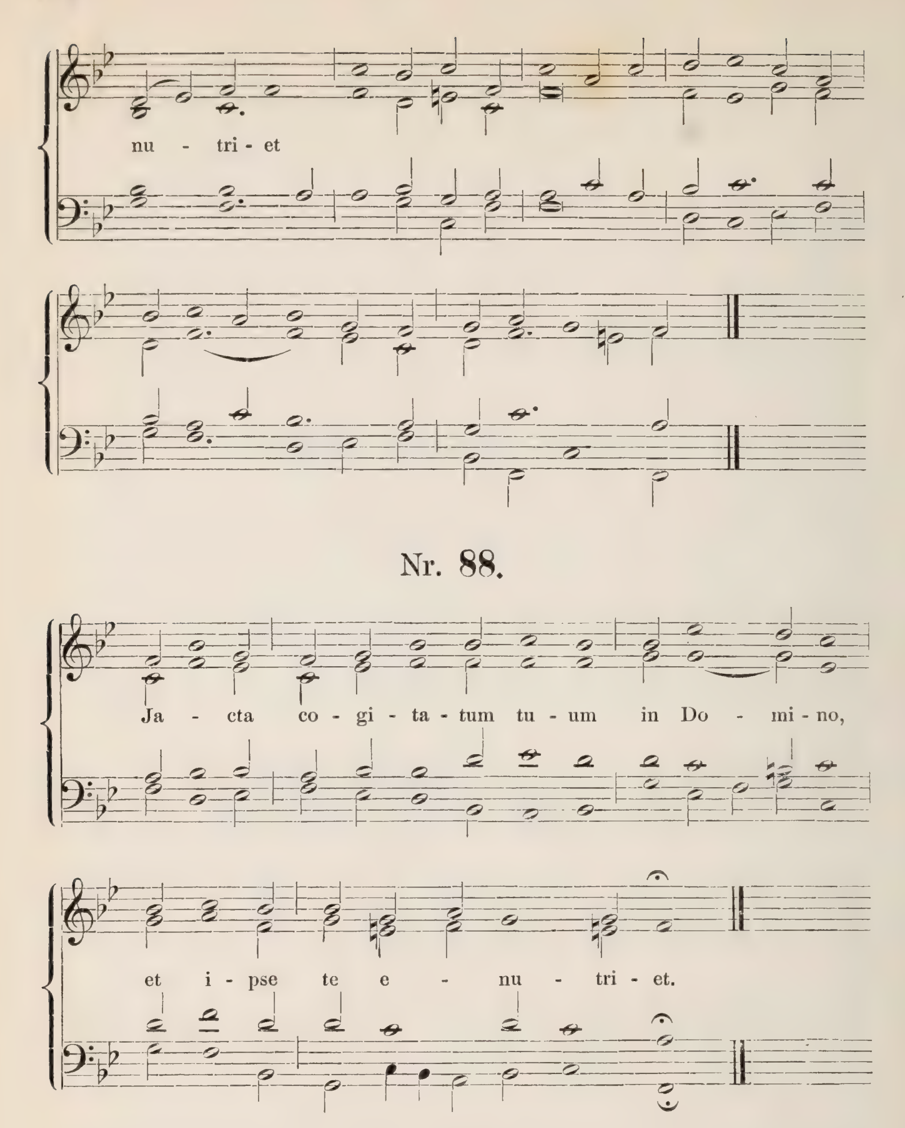
nu - tri et.

11.

e nu - tri et.

Nr. 87.




nu - tri - et
Nr. 88.
Ja - cta co - gi - ta - tum tu - um in Do - mi - no,
et i - pse te e - nu - tri - et.

Alphabetisches Inhaltsverzeichniss.

Verzeichniss der Musikbeilagen.

Alphabetisches Verzeichniss

der in den Musikbeilagen vertretenen Autoren.

Correcturübersehen.

Seite	265	3.	Zeile	v. o.	Takt	6	*c* statt	*a*.
-	277	1.	-	- -	-	4	*f* -	*e*.
-	279	2.	-	v. u.	-	2 u. 3	*c* -	*a*.
-	299	2.	-	v. o.	-	3	*c* -	*d*.
-	305	5.	-	- -	-	2	*a g* -	*h a*.
-	309	3.	-	v. u.	-	4	*f* -	*g*.
-	332	2.	-	v. o.	-	2	*d* -	*e*.
-	377	3.	-	- -	-	1	*d* -	*b*.
-	389	1.	-	- -	-	1	*d* -	*f*.
-	396	6.	-	- -	-	3	*d* -	*f*.
-	398	6.	-	- -	-	1	*e* -	*c*.
-	406	2.	-	- -	-	2	*g* -	*f*.
-	442	2.	-	- -	-	1	*c* -	*a*.
-	442	4.	-	v. u.	-	4	*g f* -	*c d*.
-	456	1. u. 5.	-	- -	-	1	*f* -	*d*.
-	474	5.	-	- -	-	—	Alt -	Bass.
-	474	5.	-	- -	-	3 u. 4	*f* -	*c* u. *g*.
-	476	4.	-	- -	-	3	*es* -	*e*.
-	481	3.	-	- -	-	1	*h* -	*d*.
-	496	4.	-	- -	-	3	*d* -	*e*.
-	499	5.	-	- -	-	3	*g* -	*h*.
-	502	2.	-	- -	-	1	*h* -	*a*.
-	503	4.	-	v. o.	-	1	*a* -	*g*.
-	508	2.	-	- -	-	1	*f* -	*e*.

Druck von Julius Klinkhardt in Leipzig.

